

ДОСТОЕВСКИЙ
ХУДОЖНИК
И
МЫСЛИТЕЛЬ

ДОСТОЕВСКИЙ⁸⁹
ХУДОЖНИК
И
МЫСЛИТЕЛЬ





Ф. М. Достоевский
Фотография К. А. Шапиро
1879 г.

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
имени А. М. ГОРЬКОГО

ДОСТОЕВСКИЙ⁹⁹
ХУДОЖНИК
И
МЫСЛИТЕЛЬ

•
СБОРНИК СТАТЕЙ



МОСКВА
«ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА»

1972

8P1
Д 70

Редакционная коллегия:
А. Л. Гришунин, У. А. Гуральник,
К. Н. Ломунов (ответственный редактор),
В. С. Нечаева

Оформление художника
Г. Богданова

7-2-3
1972

О Т Р Е Д А К Ц И И

Вокруг наследия Достоевского — художника и мыслителя — идет борьба. Она не прекращается уже более ста лет. Борьба за и против Достоевского, писателя, бесстрашно ставившего самые болезненные вопросы социального, духовного, нравственного развития человечества и, в первую очередь, — развития русского народа, России, страны, которой волею исторических судеб суждено было стать во главе сил общественного и культурного прогресса современности.

Достоевский — явление сложное, противоречивое, не поддающееся однолинейным определениям. Над ним «скрестили шпаги» представители разных антагонистичных школ и направлений — философских, социологических, искусствоведческих. Наибольший вклад в изучение жизни и творчества Ф. М. Достоевского вносит советское марксистско-ленинское литературоведение, владеющее методологическим ключом к познанию идейно-художественного содержания его бессмертных творений. Об этом свидетельствует вся полувековая история изучения Достоевского в стране победившего социализма. Она, эта история, отнюдь не была безоблачной. На пути к верному пониманию Достоевского — немало поистине драматических эпизодов. Амплитуда колебаний в отношении к его литературному наследию временами была чрезмерной.

Но издержки, в сущности, неизбежны, когда имеешь дело с таким архисложным явлением. Задача всестороннего и глубокого освоения идейно-образного мира Достоевского не решена и по сей день. То и дело встречаешься с рецидивами как однопланового, поверхностного, вульгаризаторского толкования идейно-художественного смысла произведений великого романиста, так и с социально недетерминированным, абстрактным, внеисторическим подходом к ним.

Настоящее издание, естественно, не претендует на окончательное решение всех нерешенных вопросов; авторы вошедших в него статей и исследований вовсе не думают, что им удалось исчерпать проблематику, связанную с именем и творчеством Достоевского.

Однако это издание объективно отражает уровень, достигнутый советским достоевковедением на данном этапе, чрезвычайно сложном и ответственном в силу обострившейся в глобальных масштабах борьбы двух систем за умы и души миллионов людей.

Главный вывод, к которому разными путями приходят исследователи, чьи труды включены в настоящую книгу, вывод, основывающийся на тщательном анализе разнообразного материала — художественного творчества, публицистики, мемуарных документов, научной литературы,— заключается в единодушном признании исключительной актуальности проблематики Достоевского для нашей современности, непреходящего значения поднятых им вопросов. При этом авторы единодушны в том, что наличие консервативных сторон в мировоззрении писателя не смогло затемнить прогрессивного смысла его творчества; своим гуманистическим пафосом, своей антибуржуазностью, направленностью против всяких модификаций анархистско-индивидуалистического своеволия, страстностью отрицания мира насилия, неутомимостью поиска «человека в человеке» оно, несомненно, является нашим союзником в гигантском по размаху и трудности революционном преобразовании мира.

Вывод этот, в чем убедится наш читатель, отнюдь не прокламируется — он вытекает, повторяем, из объективного анализа реальной данности — литературного наследства великого писателя-реалиста.

Надеемся, что коллективу, осуществившему это издание, приуроченное к 150-летию со дня рождения автора «Бедных людей», «Записок из Мертвого дома», «Преступления и наказания», «Идиота», «Подростка», «Братьев Карамазовых»,— удалось не только обобщить и систематизировать уже сделанное предшественниками в этой области науки о литературе, но и по ряду вопросов сказать свое «новое слово».

Советское достоевковедение, особенно за последние примерно десять — пятнадцать лет, достигло многого в изучении и пропаганде творчества писателя. Вышли в свет многочисленные, разные по жанру и стилю изложения, по охвату материала и глубине его постижения книги, но все вместе они служат одному: развитию наших знаний о Достоевском, художнике-гуманисте, равных которому немного в истории мировой художественной культуры.

Должна быть упомянута плодотворная деятельность текстологов-комментаторов и издателей: выход в свет собраний сочинений и писем Достоевского, отдельных его произведений в научных изданиях и в массовых сериях, подготовка академического Полного собрания сочинений и писем, наконец, публикация томов «Литературного наследства», посвященных Достоевскому, а также богатей-

шей библиографии и описания рукописей — все это служит удовлетворению растущего интереса к творчеству великого русского художника.

В 1971 году, в связи с юбилеем писателя, в свет вышел ряд новых коллективных трудов («Достоевский и его время», «Достоевский и русские писатели» и др.), немало содержательных публикаций появилось в нашей печати — в журналах «Коммунист», «Вопросы философии», «Русская литература», «Вопросы литературы», «Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка» и др. В академических институтах и в университетах страны состоялись научные сессии. Итоги этой большой исследовательской работы еще предстоит подвести.

Отражая уровень современных знаний о Достоевском, настоящий сборник намечает некоторые магистральные проблемы, подлежащие первоочередному изучению в ближайшем будущем. К числу таковых относятся, например, проблема «Наследие Достоевского и социализм», вопрос о мировом значении Достоевского, о значении его для своего времени и для нашей современности, о роли художественного опыта Достоевского в развитии современной мировой литературы, в частности и советской. Исследование на эту тему включает предлагаемое издание. Весьма важная в условиях нашей современности сторона всемирного значения открытий гениального русского художника слова затронута в статье «Достоевский и экзистенциализм». Здесь речь идет, в частности, о необоснованных претензиях иных модных на Западе философских учений на право считать себя наследниками и преемниками Достоевского. Советскому литературоведению, отличающемуся своим боевым, наступательным духом, предстоит еще немало сделать для того, чтобы развенчать спекуляции реакционных буржуазных идеологов на противоречиях Достоевского-мыслителя и выбить почву из-под ног современных пропагандистов антигуманизма, которые, не останавливаясь перед прямой фальсификацией, лицемерно выставляют имя Достоевского на своем потрепанном знамени.

Что общего у героев Достоевского, чья боль за человека, за людей, за всех униженных и оскорбленных, столь всеобъемлюща и глубока, с «антигероями» современных буржуазных литераторов, разрушающих веру в человека, воспевающих низменные страсти и побуждения, утверждающих извечность и незыблемость волчьих законов мира насилия и угнетения личности?

Между проповедниками людской «некоммуникабельности», абсурдности всего сущего и человеком «из подполья» Достоевского действительно немало родственного. Но разве не сам автор «Записок из подполья», великий художник-реалист, вскрыл противостоительность, болезненность, бесперспективность личности, кото-

рая, подобно условному рассказчику в «Записках», демонстративно «оголяясь», рвет все возможные связи с миром, его окружающим? И разве не звучит явственно осуждение философии «подполья» в творчестве Достоевского, исполненном высокого трагизма в силу того, что сам писатель не видел еще реальных путей к всеобщему и подлинному счастью людей?

Как и предыдущий сборник («Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959), настоящая книга создана в Институте мировой литературы имени А. М. Горького Академии наук СССР при участии специалистов, работающих в научных коллективах Москвы, Ленинграда и других городов. Сборник утвержден к публикации Ученым советом Института 14 января 1971 года.

В сборнике — три раздела. В первом разрабатываются вопросы, связанные с общим пониманием мировоззрения и творчества Достоевского. Работы второго раздела охватывают отдельные стороны художественного мастерства писателя, структурные особенности его произведений. Большое внимание уделено эстетическим взглядам писателя, его публицистике, проблематике, специфике прозы Достоевского. Последний раздел посвящен сравнительному рассмотрению наследия Достоевского с идеями и образами его предшественников, современников и преемников, что позволяет углубить представление о специфике идейно-художественного мира Достоевского и полнее понять место и значение его творчества в русском литературном развитии прошедшего и нынешнего веков.

ВЕЛИКИЙ РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ¹

Русский народ по праву может гордиться своей литературой. Из его могучих и неисчерпаемых недр вышли и утвердились на высочайших вершинах человеческого духа великие писатели, голоса которых многократно отдавались в гулких просторах мировой истории, неся человеку слова добра и поддержки, будя разум и совесть людей, наталкивая ум человеческий на решение коренных вопросов мироустройства.

В борьбе народной за освобождение от гнета и за установление разумных и справедливых отношений между людьми русская литература всегда была активной силой. Непрестанное раздумье о судьбах общества определило ее этический пафос, главенствующей чертой которого, если воспользоваться словами Ленина, стало человеческое искание истины.

Страстное, иступленное искание истины, продиктованное любовью к людям и человеку, было сутью и содержанием творчества и великого русского писателя Федора Михайловича Достоевского. И сейчас, приобщаясь к раскаленному беспокойству его произведений, мы сполна ощущаем обнаженную искренность и мучительность борющейся мысли великого художника, подавленного безмерностью людских страданий и жаждущего освободить людей от этих страданий, стремящегося постичь смысл и назначение жизни человека на земле.

Но не только исканием истины озарено его творчество: оно являет собой поле битвы идей, волнует и тревожит ум и душу громадностью и важностью вопросов, над

¹ Доклад в Большом театре Союза ССР 11 ноября 1971 г. на торжественном заседании, посвященном 150-летию со дня рождения Ф. М. Достоевского.

решением которых трудилась мысль художника, находя и не находя на них ответа. Вопросы эти не имели отвлеченного характера. Они порождались живой историей, временем, когда надтреснулось здание собственнического мира и уже прозревалось движение общества к иным формам социальных отношений. В эту эпоху буржуазное сознание, теряя свою самодовольную уверенность в незыблемости существующего порядка, потрясенное баррикадными боями революции 1848 года, энергичной деятельностью I Интернационала, дерзкой смелостью Парижской коммуны, ощутило смертельную угрозу, идущую от трудящихся масс, и стало судорожно искать способы сохранения этого порядка. В эту эпоху чреватая революцией Россия из страны помещичье-крепостнической превращалась в страну капиталистическую. Кардинальные социальные и этические вопросы, поставленные с огромной художественной силой в произведениях Достоевского, не ушли из истории и в наше время, ибо ныне борьба между капитализмом и силами свободы приобрела небывалую остроту и размах.

Этим и объясняется огромный интерес в мире к творчеству великого русского писателя и неутихающие споры вокруг его личности и наследия. Многие зарубежные толкователи творчества Достоевского стремятся лишить его произведения объективности исторического содержания и объясняют особенности героев писателя только свойствами его собственного характера. Однако между нравственной позицией самого Достоевского, который не только изображал, но, применяя выражение Чернышевского, судил жизнь, и взглядами, настроениями, чувствами и поступками его героев есть несомненная дистанция. Рядом с головами персонажей всегда внятно слышится голос автора, защищающего свои общественные и этические воззрения.

Творчество его заметно отличается от творчества тех реалистов, которые воспроизводили жизнь в ее бытовом обличье. Произведения Достоевского — это романы чувств и идей. Действие в них развивается со стремительным драматизмом и таит в себе взрывное напряжение. Как правило, его герои занимают различные и нередко несовместимые жизненные позиции, и содержание произведения раскрывается в борьбе их идей, взглядов, настроений, которую Достоевский доводит до крайней остроты.

С Достоевским в мировую литературу вошел особый способ художественной объективизации жизни, ориентирующий в первую очередь на психологию героев.

Писатель определил его как реализм «в высшем смысле», позволявший ему через изображение «глубин души человеческой» выявлять узловые идейные и общественные конфликты истории и своей переходной эпохи.

Образы и идеи в его произведениях слиты в органическую цельность, и многочисленные попытки расчлениить эту цельность приводили к односторонней трактовке его сложнейшего облика, вследствие чего Достоевский предстал то пророком русской революции, то поборником православия и самодержавия, то отвлеченным гуманистом, то «жестоким талантом», чуть ли не наслаждающимся собственной жестокостью. К счастью, живое и богатое наследие Достоевского не вмещается в однозначные определения. Разумеется, он — прежде всего создатель непреходящих эстетических ценностей, обогативших художественное мышление человечества. Как политический полемист, он нередко становился жертвой собственной страстности, порожденной, говоря его же словами, болью духовной, жаждой духовной. Особенно наглядно противоречия его мировоззрения проступали в публицистике. Высказывая мысли, поражающие своей глубиной и прозорливостью, он нередко впадал в консервативный утопизм, ведя трудный и безуспешный спор с представителями революционного движения.

Достоевский был художником-диалектиком. Мысль его чрезвычайно подвижна, открыта исторической новизне, ибо окончательная истина мироустройства всегда была для него впереди. Присущая его произведениям философичность не иссушала их. Достоевский был человеком широко образованным, живо интересовавшимся философскими вопросами бытия. Еще в юности он писал, что «философия есть тоже поэзия, только высший градус ее» (Письма, I, 50)¹, и многие эпизоды его романов — «Легенда о Великом Инквизиторе», глава «Бунт» из «Братьев Карамазовых», образы Родиона Раскольникова, князя Мышкина, Ивана Карамазова при огромности заложенного в них философского содержания овеяны великой поэзией.

Он вошел в литературу в пору господства в ней гоголевского направления, когда деятельность Белинского достигла зенита, когда начали энергично вызревать освобо-

¹ Здесь и далее письма даются по изданию: Ф. М. Достоевский, Письма, тт. I, II, III, ГИЗ. М.—Л. 1928—1934; т. IV, М. 1959. Том и страница указываются в тексте.

длительные идеи и лучшие представители общественной мысли — Герцен, Огарев, Петрашевский и другие, — приобщаясь к социализму, искали пути и способы изменения общественного строя России. Достоевский разделял умонастроения подобного рода.

Сын штаб-лекаря московской больницы для бедных, вырвавшийся рядом с кривенькими мещанскими домишками Марьиной роцци, где текла скудная, нелегкая жизнь, испытавший тяжесть отцовской скупости и деспотизма, свирепость нравов и муштры закрытого военно-инженерного училища, с юности возненавидел он все формы угнетения человеческой личности. Романом «Бедные люди» Достоевский сразу же заявил о себе как писатель, навсегда связавший свою творческую судьбу с демократическим течением отечественной и мировой литературы. «Бедные люди» открыто продолжали и развивали традицию, заложенную Пушкиным и Гоголем. Но Самсоп Вырин и Акакий Акакиевич — маленькие люди, на горестную судьбу которых с гуманистическим состраданием обратили свои взоры величайшие русские писатели, — были забыты и безгласны. В творчестве Достоевского обрели они голос, впервые они были изображены изнутри. Какое богатство и благородство открылось в этих скромных сердцах, какую силу любви и самоотвержения обнаружил захудалый петербургский чиновник Макар Девушкин, поддерживая и защищая свою Вареньку, каким огромным социальным и интеллектуальным содержанием и значительностью была наполнена их драма! Любовь и сострадание к беднякам Достоевский сохранил навсегда, создав целую галерею трагических образов маленьких людей.

Кроме идей защиты униженных и оскорбленных, в ранний период развития Достоевского формируются и иные фундаментальные идеи его творчества. Важнейшая из них — о враждебности сложившегося общественного порядка человеку — предопределила критический характер его реализма. Когда господин Голядкин, герой «Двойника», смутно начинает ощущать, что существовать в обществе он сможет лишь оподлившись, изменив своим скромным, но не дурным задаткам, он не выдерживает душевных терзаний и лишается рассудка. Но правильно ли такое мироустройство, при котором искажается сама натура человеческая? Изображение конфликта между человеком и обществом становится у Достоевского формой обличения несправедливости общественного устройства. Уже в ту

пору раскрылась и диалектичность его художественного мышления. Раздумывая над природой зла, разъедающего общество и подчиняющего себе человека, он пришел к убеждению, что исходя из рационалистических постулатов философии просветителей и свойственного им механистического подхода к человеку, нельзя понять и объяснить реальную сложность его природы и мотивов его поведения. Но где гнездится зло: в самом человеке или вне его? Вопрос этот для Достоевского был коренным. Если сам человек является носителем зла, то бессмысленно думать о возможности изменения условий его существования, поскольку зло, заключенное в человеке, рано или поздно вырвется из-под контроля и разрушит самое совершенное общественное здание. По сути, на этом тезисе буржуазная идеология и обосновывает различные теории о мнимой неосуществимости социализма. И впоследствии, как бы испытывая нравственный потенциал человека, Достоевский будет ставить его «между идеалом Содомским и идеалом Мадонны», проверяя сопротивляемость человеческой природы силам зла, порока, жестокости.

Проза Достоевского той поры пронизана раздумьями о социальной справедливости, слитыми с мечтательно-фантастическими мотивами. Но мечтательность эта не была романтической, как могло показаться при поверхностном восприятии «Белых ночей» с их удивительным очарованием несбывшейся любви, поэзией необоримости надежды и человеческого стремления к счастью. Мечты Достоевского были более чем серьезны. В 1849 году вместе с другими представителями передовой демократической мысли, сторонниками утопического социализма, участниками кружка Петрашевского он был арестован. За чтение революционного письма Белинского к Гоголю и за попытку вместе со Спешневым устроить тайную типографию суд постановил подвергнуть его «смертной казни расстреливанием», замененной уже на Семеновском плацу каторгой. Десять лет, проведенных Достоевским в Сибири, среди каторжников, солдат сибирских гарнизонов, жителей глухих городов, вооружили его таким знанием доподлинной жизни народной, каким обладал мало кто из его современников.

Достоевский был убежденным противником крепостного права, поборником свободы мысли и слова, широкого просвещения народного, коренных демократических перемен в помещичье-крепостнической России. Его этический идеал сформировался под несомненным и решающим воз-

действием утопического социализма, с его высоким гуманизмом, симпатией к угнетенным, опорой на христианскую мораль и историческим эволюционизмом. И хотя в последующие годы Достоевский вел полемику с различными социалистическими теориями XIX века, все то, что составляло пафос его зрелого творчества, то есть идеи братства людей и народов, защита интересов низов, воинствующий гуманизм, яростная жажда устранить капитализм и его последствия из области человеческих отношений, не могло быть осуществлено вне социализма. Равно как и важнейший для Достоевского идеал целостного человека, чей нравственный облик и духовное содержание определяют любовь к людям, чувство добра и справедливости. Не без косвенного воздействия фейербахизма такого целостного человека он видел в Христе, которого он воспринимал как человекобога, подобно тому, как это делали Крамской, Ге, Поленов или такие антиподы, как Лев Толстой и народовольцы. Отношение Достоевского к религии было весьма сложным. С предельной искренностью писал он о себе: «...я — дитя века, дитя неверия и сомнения до сих пор и даже (я знаю это) до гробовой крышки» (Письма, I, 142). Так оно и было. Одновременно он признавался, что его мучает тоска по вере. В его «Записных тетрадях» за 1875—1876 годы можно найти размышления и о том, что религия есть прежде всего регулятор нравственности. Придавая религии вполне земное назначение, Достоевский, однако, жестоко заблуждался, полагая, что иная основа нравственности невозможна. С тех пор целые поколения людей выросли и воспитались в духе революционной коммунистической нравственности, явив миру величайшие образцы действенного и воинствующего человеколюбия.

Коль скоро — при всех оговорках Достоевского — формула нравственности у него неотделима от поисков земного совершенства, земной гармонии, то и отыскание этой формулы он возлагает на самого человека, считая его лично ответственным за то, как он действует. Мотив ответственности человека за собственные решения и поступки становится для его зрелого творчества основным, и Достоевский исследует эту социально-этическую проблему во всей ее сложности, подсказанной необычайной сложностью исторического времени.

В пору возвращения Достоевского из каторги и ссылки в России происходили изменения исключительной важности: назревала революционная ситуация, царизм, пытаясь

ее разрядить, проводил половинчатую крестьянскую реформу, страна прочно становилась на капиталистический путь развития. Рождалась эпоха, в которую центр мирового революционного процесса начал перемещаться в Россию, обостряя до крайности и без того обостренные ее социальные противоречия, придавая им и их выражению в сфере общественной мысли и искусства всемирно-историческое значение. Если Толстой запечатлел эту кризисную эпоху с позиций патриархального русского крестьянина, то Достоевский стал изобразителем Руси мятущейся, сдвинувшейся с патриархально-сословных устоев, исследователем духовного мира человека, потрясенного исторической новизной, втянутого в коловорот буржуазных отношений.

Две коренные проблемы встали в то время перед мыслящими русскими людьми, перед всем обществом: нельзя ли России миновать капитализм со всеми его ужасами эксплуатации, пауперизма, распадом и деградацией моральных принципов и затем — что делать человеку в новых общественных условиях?

История, однако, никому не преподносит готовых решений. Их всегда приходится отыскивать на опыте, трудной работой мысли. Достоевский и Толстой, Герцен и Чернышевский, Некрасов и Щедрин, теоретики и практики народничества при серьезнейших различиях во взглядах все исходили из критики и отрицания существовавшего уклада жизни. Но как и какими средствами его изменить, какой порядок предложить взамен, было совсем неясно. Ленин говорил, что Россия выстрадала революционную теорию, открывшую русскому народу дорогу к освобождению. Слова его, разумеется, можно понимать и буквально: виселицы, тюрьмы, каторга, ссылка сопровождали искание исторической истины. Но и само развитие общественной мысли было исключительно драматичным: гениальные прозрения основоположников так называемого «русского социализма» сочетались с утопизмом, трезвость взгляда на жизнь и историю — с идеализацией крестьянской общины как залога переустройства общества. Признание необходимости революции соседствовало с ложными надеждами на просветительный способ преобразования жизни «критически мыслящими личностями». Не была изжита иллюзия о возможности использовать самодержавие как активную политическую силу для осуществления демократических реформ. Как известно, народовольцы после убийства Алек-

сандра II обратились не к народу, а к царю с программой общественных преобразований.

Истовая вера в то, что народ есть прирожденный социалист, сменялась разочарованием в его революционности, порождавшим анархическое бунтарство, исполненный внутреннего отчаяния зловетий заговорщицкий волюнтаризм нечаевского толка. В ту эпоху вырабатывались не только взгляды, предварявшие научное мировоззрение рабочего класса, но и формировались идеи откровенно буржуазно-демократического характера, народнические теории «героя и толпы». Вышедшие после смерти Добролюбова и ареста Чернышевского на авансцену публицисты и теоретики не обладали их политическим и эстетическим кругозором и топтались на месте, безнадежно догматизируя их взгляды, как Антонович, или приходили к плоскому позитивизму и утилитаризму, как Жуковский и особенно Варфоломей Зайцев. После спада революционной волны Писарев возлагал надежды на «мыслящий пролетариат», то есть различную интеллигенцию, которой предстояло готовить почву для будущего. Народники различных направлений — лавристы, долгушинцы, чайковцы, испытав крах «хождения в народ», теряя веру в революционность народа, или становились на путь терроризма, или переходили к либерально-легальной деятельности. И только рабочее движение и Ленин вывели российскую общественную мысль из ее трагических тупиков, открыв народу широкий простор для революционного действия.

Духовное развитие зрелого Достоевского неотделимо от духовной атмосферы и поисков эпохи, но решающим для его самоопределения в идейной борьбе тех лет стало отношение к капитализму, в котором Достоевский усматривал угрозу человеку, главный источник общественных бедствий, не приемлемую для России и ее будущего форму жизни.

Достойна удивления и восхищения непререкаемая мощь, с которой осуществлял он свои грандиозные замыслы в зрелую пору творчества. Осаждаемый кредиторами, со здоровьем, подорванным каторгой и ссылкой, почти до конца дней своих гонимый бедностью, поглощенный журналистикой и срочной литературной работой, он создает одно за другим произведения, возвышающиеся, как горная цепь, в мировой литературе. Это был истинный подвиг. «Записки из Мертвого дома» — пронзительно правдивая и человеческая книга, ставшая одним из самых суровых обличений

порядков царской России; «Преступление и наказание» — сумрачная и величественная драма духовной смуты, ожесточения и страшных заблуждений, отчаяния и надежды; «Идиот» — уникальный в мировом искусстве опыт создания образа истинно прекрасного и духовно совершенного человека; «Бесы» — роман о ложных путях общественной борьбы и опасностях, которые несет с собой анархическое бунтарство, лишенное жизнотворческой идеи и любви к человеку; «Подросток» — исполненная невероятного напряжения картина сопротивления молодой души дьявольским соблазнам капитализма, мнимому всевластию богатства, денег, эгоизма, античеловеческой, «ротшильдовской мечте»; и, наконец, сходные первоизданной силой и просторностью художественной мысли с древнегреческой трагедией «Братья Карамазовы» — наряду с «Войной и миром» величайшее создание русской литературы.

Каждое из этих произведений — это свой мир страстей, идей, человеческих драм и характеров. С их страниц сошли и навек утвердились в нашем сознании многообразные образы его героев — и тех, кто несет в себе идеи чистого добра, и тех, кто колеблется между «идеалом Содомским и идеалом Мадонны», и тех, кто является жертвами общественной несправедливости. Сила обобщенной в образах Раскольникова, Сонечки, Свидригайлова, князя Мышкина, Настасьи Филипповны, Ставрогина, Степана Трофимовича Верховенского, мужика Марая, Грушеньки, Смердякова, Ивана и Мити Карамазовых исторической и жизненной правды, масштабы заложенного в них философского содержания таковы, что они при всей своей реалистической конкретности стали олицетворениями, почти символами долговременных и характерных свойств людей собственного мира. Узловые противоречия и нравственные коллизии его романов, включая «наполеоновскую идею» Родиона Раскольникова, порождены борьбой за деньги, собственностью, капиталом. За сто тысяч покупает Рогожин у «нетерпеливого нищего» Ганечки свое счастье и свое проклятие — Настасью Филипповну, и эти сто тысяч швыряет она в огонь, чтобы обрести постылую свободу; слепящий блеск золота водит, как болотный огонь, заблудившегося путника Аркадия Долгорукого по безднам страстей и сомнений; вокруг наследства и роковых трех тысяч разыгрывается драма братьев Карамазовых, завершающаяся отцеубийством и гибелью невинного человека.

Все несчастья и бедствия униженных и оскорбленных

в его романах — прямое следствие бесчеловечности буржуазных общественных отношений. Но это, так сказать, объективная историческая почва его этических и философских построений. На общественный процесс Достоевский смотрел как бы двойным зрением: сопоставляя опыт буржуазного Запада и текущий опыт исторического развития России. Он начал сознавать, что Русь двинулась по капиталистическому пути. Для Достоевского капитализм неотделим от разложения, разрушения морального состава личности. Он хорошо знал Западную Европу, где подолгу жил и часто бывал. Как и Герцен — и не без его воздействия, — он полагал, что буржуазная революционность агонизирует, капиталистический прогресс сопровождается чудовищными человеческими затратами и началась длительная полоса кризисного развития буржуазного общества, не способного осуществить идеалы равенства, свободы, цельной личности, сдвигания человечества. Уже в «Зимних заметках о летних впечатлениях» он подверг обозрению и уничтожающей критике фундаментальные черты буржуазной цивилизации и сознания. Вглядываясь в освещенный белесым светом газовых фонарей ночной Лондон — тогдашний мегаполис капиталистического мира, — Достоевский воспринимал увиденное как вершину капиталистического прогресса, символом которого стал для него «кристальный дворец» — стеклянное здание, построенное для Всемирной промышленной выставки. Он разглядел в шевелящемся на улицах и площадях бессонного города людском месиве толпу одиночек, стремящихся в жажде сытости и утраченного единства слиться в некое подобие муравейника, не способных образовать органическое целое из-за полной разобщенности. Он уловил в ночной лондонской толпе отсутствие чувства человеческого братства, сосредоточенность на частном интересе. С презрением говорит он о буржуазной демократии, раскрыв в знаменитой формуле механизм так называемой одинаковой свободы всем делать все что угодно в пределах закона: «Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно» (4, 105)¹. Столь же зор-

¹ Здесь и далее все цитаты из художественных произведений Ф. М. Достоевского даются по изданию: Ф. М. Достоевский, Собр. соч. в 10-ти томах, Гослитиздат, М. 1956—1958. Том и страница арабскими цифрами указываются в тексте.

ко отметил Достоевский отсутствие у капитализма идеи будущего.

Но еще безжалостнее осудил он буржуазный индивидуализм. Признания «человека из подполья» — озлобленного одиночки, превыше всего ставящего собственное хотение и свою персону, сладострастно копающегося в собственных переживаниях, страдаемого отчаянным скептицизмом и копящего затаенную ядовитую злобу на людей, — предвосхищали многое из того, что буржуазная общественная мысль преподносила как собственное откровение. Ненависть к прогрессу, отношение к сознанию как болезни, взгляд на болезнь как норму жизни, жажда власти и наслаждение от насилия, неверие в человека и его возможность воздвигнуть разумный и счастливый мир — вот кредо «подпольного человека». Его ожесточенные философемы созвучны современным теоретизированиям буржуазных идеологов, пытающихся задуть и сбросить с пьедестала идеи, указующие человечеству путь к свободе и счастью.

Но столкнувшись с пробуждающейся к самосознанию личностью, пытающейся, хоть и робко, заявить о своих человеческих правах и достоинстве, «подпольный человек» терпит полный моральный крах.

Достоевский вступил в бескомпромиссную борьбу с буржуазной общественной мыслью, начавшей активно вырабатывать охранительные взгляды. В области этики он усматривал главную опасность в позитивизме и его отвлении — утилитаризме, выдвинувшем в качестве критерия истины и нормы человеческого общения принцип пользы. Иеремия Бентам и Джон Стюарт Милль, равно и их многочисленные последователи, пытались придать утилитаризму оттенок человеколюбия, ставя знак равенства между пользой и добром, но на деле эти либеральные английские буржуа возводили в норму социальное неравенство и оправдывали мальтузианство. Позитивисты рассматривали человека как совокупность физиологических и наследственных свойств и пассивный продукт внешней среды. К народным массам и социальной жизни они подходили, руководствуясь дарвиновской теорией борьбы за существование, спокойно взирая на гибель и страдания людей как на естественный закон выживания сильнейших и отмирания слабейших. Социально-дарвинистские взгляды разделял и Бакунин. Ища средства упрочения существующего порядка, многие историки и философы возрождают идею

цезаризма. Устами Ницше буржуазия провозгласила относительность и необязательность всех моральных норм, противопоставив им личное право сверхчеловека, находящегося «по ту сторону добра и зла». Одновременно буржуазия начала приспособлять к своим нуждам и разнообразные социалистические течения.

Энгельс имел все основания сказать, что подлинным социализмом в середине века, представлявшим реальную угрозу для капитализма, была лишь теория, изложенная в Коммунистическом Манифесте, и рабочее движение, на него опирающееся. Что касается других социалистических течений, то, стремясь при помощи разных рецептов и всеисцеляющих средств смягчить общественные бедствия, они не были направлены против устоев капитализма.

И Родион Раскольников, деливший человечество на две неравные части — на так называемый «материал» и людей необыкновенных, имеющих неписаное право ради своих целей приносить в жертву любое количество человеческих жизней, убивший старуху-ростовщицу в надежде подтвердить свою теорию, — духовное детище буржуазного разложения. Его взгляды вполне отвечали объективному развитию буржуазного сознания. Раскольников — радикал и убежденный противник социализма — был великим художественным открытием Достоевского. Его образ предвещал весьма важное и характерное явление духовной жизни второй половины XIX века и века нашего — возникновение довольно странной и опасной фигуры бунтаря-консерватора, который носит в душе протест против социальной несправедливости, но из верных предпосылок о несовершенстве мира делает ложные выводы, выдвигая крайне реакционную программу общественных действий. Достоевский безоговорочно осуждает Раскольникова. Но почему он вызывает сострадание? Достоевский показывает, что теория Раскольникова бесчеловечна и тот, кто ее принимает, должен уничтожаться как человек. В Раскольникове человек борется за собственное бытие и в конце концов побеждает, когда Раскольников, сломленный преступлением, не сразу, но отрекается от своей идеи, которой писатель противопоставляет беспредельную доброту и человечность Сонечки. Так возникает у Достоевского тема воскресения человека в человеке, предвещая важнейший мотив толстовского творчества.

Вечная доброта, вечная Сонечка! Кто заступится за людей, влачащих свои дни среди бедности, жестокости,

всяческой скверны? Кто облегчит их каждодневные невзгоды, кто протянет им руку помощи и милосердия, как сделать, чтобы на земле не было бессмысленных страданий и унижений человека и он смог бы достойно жить в неуютном мире? Ни одна теория, направленная против истинных нужд и свойств людей, лишенная высшей гуманности, не разрешит этих проклятых вопросов бытия, считал Достоевский. Потому так безнадежен и внутренне мертв окостенелый порядок, воздвигнутый Великим Инквизитором, ибо счастье людей невозможно без учета их устремлений и желаний и вопреки им, и его нельзя создать ценой умерщвления в людях свободной воли, достоинства, творческого, деятельного начала, превратив их в скопище послушных и бездумных потребителей житейских благ. С наименьшей убедительностью разрушал Достоевский идею своеволия личности, стоящей «по ту сторону добра и зла», и органические носители злого разрушительного начала в его произведениях — Свидригайлов и особенно Ставрогин — несомненно, сильные люди — гибнут, раздавленные собственным себялюбием, одиночеством и душевным холодом — платой за собственную бесчеловечность. Не признавал Достоевский и относительности морали и ее ценностей. Софистическая игра Ивана Карамазова моральными категориями, завершившаяся выводом, что «все позволено» и нет ничего, что могло бы контролировать и сдерживать человеческое хотение, ведет его к полному духовному крушению и делает нравственным соучастником отцеубийства, совершенного Смердяковым, этим олицетворением лакейства мысли и изменности души. Не случайно пророк идеи «сверхчеловека» — Фридрих Ницше вынужден был признаться, что гуманистическое содержание творчества Достоевского «полностью противоречит моим самым потаенным инстинктам»¹.

Против своеволия и аморализма личности, соединенных с извращенной идеей бунта, Достоевский выступил и в романе «Бесы», герои которого, следуя нечаевским догмам, попирают священные принципы революционной этики. Петр Верховенский, этот приверженец анархизма, мрачный и злой циник, говорит: «Ну что в социализме: старые силы разрушил, а новых не внес» (7, 441). Что же этот

¹ Friedrich Nietzsches Gesammelte Briefe. Hrsg. von E. Förster-Nietzsche und Curt Wachsmuth. Bd. III, Erste Hälfte, Berlin und Leipzig. 1904, S. 322.

прожженный демагог предлагает взамен? Насилие ради насилия, разрушение ради разрушения. Исходя из тезиса «цель оправдывает средства», он, полный презрения к народу и неверия в его творческие возможности, делает ставку на кучку заговорщиков, не гнушаясь ни шантажом, ни обманом. Таких околореволюционных бсов, как Петр Верховенский, и сейчас хоть пруд пруди среди тех, кто сегодня на Западе и на Востоке крайнюю левизну сделал своим знаменем. Нечаевщина — прообраз событийной стороны романа — была самым мрачным и безотрадным тупиком русского революционного движения. Ее бескомпромиссно осудили Маркс и Энгельс, равно как и русские революционеры. Но поскольку многоплановый роман Достоевского, содержащий жестокую критику либерализма, идеи сверхчеловека, всей российской общественной системы, иных революционных сил, кроме нечаевцев, не включал в поле своего изображения, то он производил двойственное впечатление. Поэтому демократические и народнические круги сочли, что он направлен против них в целом. Но дело гораздо сложнее. Роман писался Достоевским за границей и исследовал не только нечаевщину, но и западноевропейский анархобланкизм. Роман «Бесы» являет собой анатомию и критику ультралевацкого экстремизма.

Что касается взглядов, которыми руководствуются герои романа, то Ленин отмечал, что анархизм «...имел возможность в прошлом (70-е годы XIX века) развиться необыкновенно пышно и обнаружить до конца свою неверность, свою непригодность как руководящей теории для революционного класса»¹.

Не принимает Достоевский и мысли об изначальной испорченности и неизменности человеческой природы — излюбленной для буржуазной философии. Он не считал, в отличие от просветителей, что человек есть существо только разумное, которому достаточно разъяснить его высшие интересы или поспособствовать в умственном развитии, как в обществе воцарится гармония. Он понимал, что объективные условия бытия создают историческое пространство, в котором могут возобладать как светлые, так и темные стороны человеческой природы. Служители «идеала Содомского» в его романах — старик Карамазов, тот же Ставрогин, «хищная натура» Версиков и другие — не есть прирожденные злодеи. Как художник, мысливший исторично,

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 15

Достоевский сознавал, что подобные характеры — плод несправедливой, жестокой жизни, помещичьих привычек и навыков. В «Записках из Мертвого дома» он подчеркивал, что даже закоренелый преступник всегда сознает, что совершает преступление. Иными словами, человек не есть существо нейтральное к морали, он активен — в нем заключена способность различения добра и зла, того, что есть нравственно и что есть безнравственно. Следовательно, человек может изменять и совершенствовать жизнь. Но, блуждая в поисках исторической истины, Достоевский смутно представлял, какой дорогой должно двинуться человеку и обществу. Он хорошо знал, чего он не хочет для людей, но как воплотить в жизнь этический идеал, которому он был верен до конца дней своих, для него было неясно. В своих раздумьях о будущем он разрывался внутренними противоречиями, ибо в душе его шла неустанная борьба между бунтарством, настроениями социального протеста и идеями смирения — прямым следствием его этического идеала. Борьба эта ощутима во всем его позднем творчестве.

Он вел отчаянную полемику с радикалами-позитивистами, главным образом из круга «Русского слова», по вопросам этики, отношения к народу, человеку и искусству. Сейчас можно сказать, что в этой полемике его гуманизм и демократизм проявились с самых лучших своих сторон, ибо суждения отечественных позитивистов о том, что основанием этики является утилитаристский принцип пользы, а человек есть животный организм, изменяющийся исключительно от физических и химических воздействий, их утверждения, что народ туп, глуп, пассивен и только просвещенные умы движут общество вперед, хотя и делавшиеся от имени свободы и прогресса, не могли не вызвать серьезнейших возражений. Взгляды отечественных позитивистов, несомненно, были шагом назад по сравнению с воззрениями идеологов крестьянской революции — Чернышевского и Добролюбова. Отрицание искусства, бессмысленно-ожесточенные нападки на Лермонтова и Пушкина подтверждали крайнюю узость общих взглядов позитивистов. Заметим, что Достоевскому принадлежит громадная заслуга в утверждении национального и народного значения Пушкина.

Гораздо драматичнее был его спор с тем, что он называл «нынешним социализмом», то есть с социалистическими теориями середины века, какими они представляли ему со

страниц тогдашних газет и журналов. Он с ужасом улавливал близость этих теорий с ненавистным ему позитивизмом, который для Достоевского всегда был символом буржуазности. С огромной тревогой наблюдал он, как буржуазное общество стремится приспособить социализм к своим потребностям. И для такой тревоги основания имелись. Ленин отмечал, что «социалистами», напр., не раз называли себя и сторонники английского буржуазного либерализма... и сторонники Бисмарка и друзья папы Льва XIII»¹. Да и сами социалистические теории той поры имели различную окраску, начиная от уравнилельной, католической, лассальянской, прудонистской и кончая народнической, нечаевско-ткачевской. Многим из них был свойствен дух казарменности, который, чего боялся Достоевский, приведет к возникновению поглощающего личность муравейника, подобного тому, который привиделся ему однажды в ночном Лондоне. Для Достоевского, как и для большинства русских мыслителей и писателей того времени, идеи «реального гуманизма», то есть научного социализма, решительно боровшегося с проникновением буржуазных взглядов и настроений в социалистическое движение, резко критиковавшего подмену истинного коллективизма казарменностью, были неизвестны. Но, несмотря на горячность полемики, Достоевский, как показывает заметка в «Записной тетради» 1875—1876 годов, признавал «Реальность и истинность требований коммунизма и социализма и неизбежность европейского потрясения»². Грядущая революция и обострение классовых битв пугали его, ибо он думал, что их итогом станет господство буржуазии, и надеялся, что Россию, по его словам, «...минет вихрь разрушительный, кружащийся в Европе». Он видел несколько возможностей избежать подобной опасности. Разделяя весьма живучие иллюзии той эпохи о возможности придать разумность царской власти, он надеялся, что одним из противовесов подобной опасности могло бы стать единство всех классов и сословий России под эгидой авторитарного начала, то есть идеализированной, возведенной в ранг символа царской власти, которой надлежит объединить все сословные интересы, остановить процесс разложения общества, пауперизацию народа и установить в нем равновесие. Как учил старец Зосима в «Братьях Карамазовых», эту

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 11, стр. 118.

² «Литературное наследство», т. 83. «Неизданный Достоевский», «Наука», М. 1971, стр. 446.

миссию государство выполнит лишь на основе евангельского учения. Консервативный и даже реакционный утопизм подобной программы самоочевиден.

Однако несравненно большие надежды возлагал Достоевский на творческую мощь русского народа, на то, что его самобытное историческое развитие не повторит опыт Европы. Всегда, за всеми конфликтами и философскими контрверсами его романов, за их сложным драматизмом, душевными терзаниями и раздумьями героев, как мерило всех мерил, как сила, способная развязывать заблуждения и помогающая человеку пробиться к истине сердца и истине разума, стоит великий наставник, страдалец и жизнетворец — русский народ. Ему поклонялся и перед ним склонялся всю жизнь Достоевский, он был его истинной верой. Одно время он стоял на позициях почвенничества. Но почвенничество ведет к национальной замкнутости, утрате способности к национальной самокритике, взгляду на культуру как единый поток. С годами, размышляя над исторической миссией России, над ее местом и судьбами среди других народов, Достоевский пришел к иным итогам. «Стать настоящим русским,— говорил он в своей удивительной речи «Пушкин»,— стать вполне русским, может быть, и значит только... стать братом всех людей...» (10, 457). Идеи братства людей и народов — вот что завещал своей речью Достоевский и что стало конечным итогом его раздумий. Как оно осуществится, он не знал.

Но не только одно смирение и кротость видел он в русском народе. Обращаясь в «Дневнике писателя» к интеллигенции и власти, Достоевский говорил: «Да, нашему народу можно оказать доверие, ибо он достоин его. Позовите серые зипуны и спросите их самих об их нуждах, о том, чего им надо, и они скажут вам правду, и мы все, в первый раз, может быть, услышим настоящую правду» (XII, 438)¹. Достоевский сознавал, что в руках народа — ключи к будущему и он скажет о нем свое веское слово, правду народную, которая изменит мир. Великой силой, способной переменить жизнь, Достоевский считал также добро. Но вместе с тем с исключительной художнической честностью показал он крушение безоружного добра, то есть, по существу, своего этического идеала, столкнувшегося с неумоли-

¹ Все цитаты из статей и дневников Ф. М. Достоевского даются по изданию: Ф. М. Достоевский, Полн. собр. художественных произведений, Госиздат, М.—Л. 1926—1930. Том — римскими, страница — арабскими цифрами указываются в тексте.

мой реальностью жизни. Как потрясающе безнадежна судьба князя Мышкина, бедного рыцаря добра, втянутого в неистовое кружение страстей и интересов! Его беззащитная открытость и мудрость сердца оказались слишком слабым заслоном против напора неразумия жизни, и роман завершился финалом высочайшего трагизма, напоминающего финал пушкинских «Цыган»:

...И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Стало привычным говорить о тургеневских женщинах. Но какой стихийной мощью протеста наделены женские образы Достоевского! Все его симпатии на стороне тех героинь, кого гнула и ломала жизнь, кто отстаивал свое право и достоинство, вступая в борьбу с привычками и косными общественными традициями. И когда Аглая советует Настасье Филипповне стать честной и пойти в прачки, насколько выше этой ожесточившейся генеральской дочери гордая и прекрасная женщина, охваченная божественным безумием любви и самоотвержения, гибнущая от своего непокорства, сознающая, что она погибает и нож Рогожина неотвратимо ждет ее. Какой внутренней силой и цельностью обладает Грушенька, безоглядно решившая разделить судьбу несчастного Мити!

Непокорство героинь Достоевского — лишь одно из проявлений духа протеста и бунтарства, вызревавшего в русском обществе, когда в России все перевернулось и находилось в брожении, а тяжесть обветшалых общественных условий становилась невыносимой и началась открытая борьба революционных сил с царским режимом. Все главные герои Достоевского живут в психологической атмосфере предреволюционной поры и внутренне готовы к бунту. Достоевский и сам всю жизнь носил в себе бунт.

Но несмотря на неоднозначность отношения писателя к бунту, Достоевский не исключал начисто человеческой активности, направленной на устранение несправедливости, ибо счастье и свобода человека и человечества были его заветной мечтой и надеждой. В «Братьях Карамазовых» с необычайной мощью художественной диалектики, отесняя проповедь смирения и личного самосовершенствования старца Зосимы, прорывается идея права человека на бунт.

Для России тех лет вопрос о том, разрешает ли этика, зиждущаяся на гуманистических основаниях, бунтарское

или революционное действие, имел жгучее значение. От него зависело решение отдельного человека: принимать ли ему участие в общественной борьбе или нет, со всеми вытекающими из этого решения последствиями для него лично. Поначалу вопрос этот решается в романе в границах отвлеченной этики. Иван спрашивает Алешу: согласен ли он ценой страданий невинного ребенка, «на неотомщенных слезках его» основать будущее счастье человечества? И, разумеется, получает отрицательный ответ. Однако парадокс этот обратим и вызывает контрвоображение. Позволительно ли, чтобы немислимые страдания человечества и грядущие муки ни в чем не повинных, еще не родившихся людей существовали и длились затем, чтобы не пролилась неотомщенная слеза ребенка? И на этот вопрос существует только один, отрицательный, ответ. Так, может быть, парадокс этот вообще неразрешим и он есть окончательный ответ Достоевского на неотразимые требования истории, революции и борьбы русских людей за свободу? Но не будем спешить с выводами. Художественная мысль Достоевского диалектична: он показывает, что этот парадокс неразрешим в пределах лишь отвлеченной этики, и взрывает его, вводя в рассуждение самую жизнь. Он спрашивает, почему же льются слезы ребенка, почему возможно страдание людское? Отчего плачет дитё? — в муке встревоженной совести, в вещем сне вопрошает Митя Карамазов: «...почему это стоят погорелые матери, почему бедны люди, почему бедно дитё, почему голая степь, почему они не обнимаются, не целуются, почему не поют песен радостных, почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?» (9, 629). Вопросы эти поставлены Достоевским в духе всей великой русской литературы. Что же остается делать человеку, если несправедливость составляет суть мира? Остается одно: человек обязан и может изменить «лик мира сего», устраняя источники зла, борясь с его служителями, и в призыве к этому заключены объективный смысл и значение творчества Достоевского.

Его художественное наследие — огромное богатство и гордость нашей культуры. Гуманистический и демократический пафос творчества Достоевского, бескомпромиссная критика им капитализма делают его произведения важнейшей частью великой русской литературы. Мы отбрасываем попытки, предпринимавшиеся за рубежом и ранее, и в наше время, истолковать творчество Достоевского как противостоящее его освободительным устремлениям.

Мы не закрываем глаза на противоречия, терзавшие его душу и отразившиеся в созданиях его художественного гения. Но эти противоречия порождались объективными сложностями общественного развития, трудностями отыскания истины истории.

Достоевский никогда не терял веры в будущее, в способность людей сделать его разумным. «И пребудет всеобщее царство мысли и света, и будет у нас в России, может, скорее, чем где-нибудь»¹, — писал он со страстной убежденностью. Могучим мажорным призывом — не бойтесь жизни! — завершил он «Братьев Карамазовых», вершинное свое создание. И в словах этих — мудрость, ибо, лишь доверяя жизни, любя ее, не страшась ее гроз, пробьется человечество к высшему счастью.

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 416.

НАСЛЕДИЕ ДОСТОЕВСКОГО И ПУТИ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА
К СОЦИАЛИЗМУ

1

Не раз было сказано, что Достоевский в своем художественном творчестве и тем более в своей публицистике предъявлял обвинения социализму, в особенности социализму, стремящемуся разумно, научно обосновать свои задачи, пути к будущему и пропагандирующему революционные методы.

И хотя такого рода утверждения соответствуют фактам, тем не менее они односторонни.

Взятое в целом творчество Достоевского обладает несравненно более сложным смыслом и направленностью.

Самые глубокие сомнения Достоевского в плодотворности исканий передовой революционной мысли не способны подорвать убеждение, проникающее собою произведения великого писателя: необходимо искать пути, которые принесут счастье *всем*.

Достоевский — и в этом его коренное отличие от экзистенциалистов разных оттенков — ищет счастья именно для всех, а не только для отдельной личности или для «миллионов одиночек», если использовать выражение Камю. Ибо автор «Братьев Карамазовых» стремится сблизить людей, не оставить их одинокими.

Если задуматься над такими центральными персонажами Достоевского, как Раскольников, Дмитрий Карамазов и некоторые другие, то можно сказать, что в них воплощен один кардинальный для их создателя вопрос: способна ли личность, живущая сложной и яркой духовной жизнью, осознавшая острейшие противоречия действительности и противоречия своего собственного «я», своих мыслей и чувств, стремлений и инстинктов, сумеет ли такая личность жить и действовать вместе со всеми, творить добро,

думать о «ближних» и «дальних», заботиться обо всех, помогать им, жертвовать своими интересами, собою ради них? Способны ли все соединиться в стремлении к общей цели?

Конечно, не Достоевский первым из русских писателей поставил этот вопрос. В середине XIX века он был выдвинут всем ходом истории именно потому, что движение человечества к социализму, уже предвосхищаемое и ощущаемое передовыми людьми, требовало его решения.

Герцен еще в 1847 году задавался вопросом о том, как согласовать «всю святость прав личности» с общими интересами так, чтобы «не разрушить, не раздробить на атомы общество». Он вынужден был признать, что это — «самая трудная социальная задача», которую «разрешит, вероятно, сама история для будущего»¹.

Но Достоевский прошел куда более страшную жизненную и духовную школу, нежели Герцен. Автору «Былого и дум» много помогли традиции русской дворянской революционности, западноевропейский революционный опыт, борьба международного пролетариата, диалектическая выучка.

Достоевский же погрузился в ад и хаос русского пореформенного общества, вставшего на путь буржуазного развития, но придавленного пережитками и остатками крепостничества. В этом обществе особенно уродливый характер принимали соблазны не знающей узды жажды обогащения, хищничества, власти над другими людьми, — соблазны, развращавшие и губившие людей.

Герцен еще мог надеяться на то, что Россию минует «буржуазная оспа».

Достоевский же сосредоточивается в своем творчестве на всех противоречиях личности, доведенных буржуазным развитием России до самых крайних последствий.

Следя за человеческими исканиями истины и счастья, он уходит в страдания и муки, болезни, пороки своих современников — во все то, что мешало этим исканиям.

Но в представлении Достоевского личность найдет счастье только в том случае, если она будет стремиться к счастью для всех. А убеждение это, подтвержденное муками всех униженных, оскорбленных и обращенное против Валковских и Тоцких, Свидригайловых и Фетюковичей, убеждение это, воплотившись в творчестве Достоевского,

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. V, АН СССР, М. 1955, стр. 62.

объективно приводит к заключению о том, что ни России, ни человечеству проблемы социализма не обойти, как бы сам писатель ни избегал сформулировать этот вывод.

Арнольд Хаузер, автор известной «Социальной истории искусства и литературы», имел определенные основания для того, чтобы сказать о Достоевском: «Его критика социализма — чистая бессмыслица, но мир, который он изображает, взывает о социализме и об освобождении человечества от бедноты и унижения»¹.

Нельзя согласиться с такой огульной оценкой критики социализма у Достоевского — она не была просто бессмыслицей, в ней отразились настроения и разочарования, бытовавшие в самой действительности, вызванные истощением революционной ситуации 60-х годов, кризисом русской просветительской революционно-демократической мысли, ее трагическими столкновениями с действительностью.

Но данная здесь характеристика художественного мира Достоевского заслуживает серьезного внимания.

Противоречия в высказываниях Достоевского, а тем более его героев, ведущих между собою столь острые споры, очевидны. Поэтому так соблазнительно изобразить его раздвоенным, мечущимся между «за» и «против».

Мучительные противоречия самой действительности и человеческой личности приковывали к себе внимание Достоевского. Однако он в своих поисках истины и счастья для всех подымался выше этих противоречий. И подымался не потому, что сам был лишен их, а потому, что, как художник, воспринимал стремление демократических масс к счастью через все обступавшие их страдания и сомнения с такой мощью и напряженностью, как то не было дано кому-либо другому.

Истинная роль Достоевского при всех противоречиях, ему присущих, не может быть определена такими понятиями, как колебание между двумя крайностями, двумя противоположными точками зрения. Для этого он был слишком страстен, увлечен собственными верованиями и последователен в своих поисках, а творчество его слишком цельным в этом смысле. Он не изменял общему направлению своих исканий, хотя многократно вступал в противоречия с самим собою, когда вставал вопрос о том,

¹ Arnold Hauser, Sozialgeschichte der Kunst und Literatur, B. II, C. H. Beck, München, 1958, S. 394.

какими путями идти вперед. Он много раз взвешивал различные точки зрения, представлял в своих произведениях слово людям, оспаривавшим мнение друг друга, сомневался и в собственных упованиях и надеждах, включая и религиозную веру, но в его духовном мире преобладало одно стремление, и все его творчество обладало единой направленностью.

Эта направленность определялась движением чувств, ощущений, мыслей, жизнью множества людей, искавших пути к истинно человеческому счастью. И хотя их собственные, воссозданные Достоевским страдания, болезни и сомнения мешали этому движению, тем не менее оно не останавливалось. Это был поток самой жизни, воспроизведенный под углом зрения того видения мира, которое было присуще Достоевскому.

Своеобразие этого видения и заключалось прежде всего в сознании необходимости того, чтобы человек напруг до предела свои силы в поисках счастливой жизни для всех, которую можно достигнуть лишь усилиями *всех*.

Достоевский не доверял стихийному течению жизни, в отличие от Толстого. Человек Достоевского не обретает опоры в природе, в патриархальности, он находится в водовороте бурной и сложной общественной, духовной жизни. В известном смысле он предоставлен самому себе, своим собственным силам.

Но как ни одинок герой Достоевского, он стремится к миру, несет в себе его боли и противоречия, думает о судьбе всех. Движение же и кипение жизни было для Достоевского насыщено всем тем, что затрудняло найти выход из людских страданий. У его героев стремление к счастью, свойственное человеку, постоянно сталкивалось со всевозможными препятствиями, вставшими на этом пути, с силами — объективными и субъективными, — противостоявшими этому стремлению (противодействие косных сторон действительности, блуждания мысли, отсталые человеческие инстинкты и т. д.). Такие столкновения ставили под вопрос самую возможность того, что человечество в своем развитии достигнет счастья для всех. И тем не менее стремление это, воплощенное в самом ходе жизни, в ее необыкновенном духовном напряжении, в движении человеческих душ, в исканиях мысли, никогда не угасает у Достоевского.

В своем творчестве он не настаивает на каких-либо окончательных и конкретных решениях, которых не

давала и сама жизнь, но неизменно побуждает искать путь, ведущий вперед.

Иное видим мы в публицистике великого писателя. Хотя и в эпилогах некоторых его художественных произведений Достоевскому не удается убедить читателя в духовном возрождении своих героев через религию, через смирение, тем не менее такое предвосхищаемое возрождение так или иначе, в той или иной мере связано с какими-то чертами этих действующих лиц.

В своей же публицистике Достоевский многократно указывает человеку, России, как будто простой и легкий выход из мучащих их затруднений на путях подчинения религии и монархическому строю. Чувствуется, что Достоевский хочет верить в реальность такого выхода, но обосновать его возможность логикой самой жизни он и в своих публицистических выступлениях не был в состоянии, ибо всегда стремился к коренному изменению судьбы людей.

Достоевский не был ни философом, обладавшим своей теоретической системой, ни публицистом, выступавшим со своей определенной политической программой. «Дневник писателя» не мог служить для кого-либо политическим ориентиром, слишком очевидными были разительные противоречия в высказываниях писателя. И обусловлены они были прежде всего тем, что со всей присущей его мысли страстной необузданностью он, как публицист, искал прямого и немедленного выхода из тех противоречий, которые мучили русского человека, народ, страну, его самого. Найти в то время верный спасительный выход было невозможно, и, в сущности, Достоевский это чувствовал, если не понимал, но он вновь и вновь пытался указать, наметить, обещать какой-то выход, притом полный, абсолютный, окончательный. И выход этот оказывался по преимуществу связанным с религиозной верой, хотя последняя, как мы еще увидим, находила у Достоевского не потустороннее, а вполне земное обоснование.

Требование найти пути к счастью для всех (объективно к демократии, к социализму) выдвигалось самой русской жизнью в чрезвычайно сложной, запутанной и противоречивой форме. Сама жизнь толкала к «исканию истины», если использовать выражение Николая Семеновича, наставника героя «Подростка».

Это исторически объективное противоречие и находится в центре внимания настоящей работы. Нас интересует прежде всего объективно-историческая соотнесенность

художественного наследия Достоевского и путей России к демократии и социализму, корни произведений Достоевского в духовной жизни эпохи, те жизненные силы и процессы, которые отзываются в голосах его героев и определяют созданный им художественный мир, а также значение образов Достоевского для современности.

Что же касается субъективной стороны столь сложного идейного пути Достоевского, то очевидно, что она требует специального и детализированного освещения и затрагивается здесь лишь эскизно, по мере необходимости.

Конечно, субъективный момент играет громадную роль в творческом процессе и его никак нельзя обойти.

Но величие гениального художника заключается в том, чтобы дать голос и форму чувствам и мыслям, настроениям и стремлениям, психологии и поступкам, смысл и тенденции которых еще никто не сумел увидеть и воплотить с такой силой и столь пристально, и тем самым открыть в окружающем мире, в душе человека нечто новое, небывалое, необыкновенное.

Такое художественное открытие и становилось у Достоевского основой для создания еще невиданного художественного мира, верно отражающего существенные стороны действительности и обладающего вместе с тем своими внутренними закономерностями развития.

Изображение жизни в ее полноте, целостности и многозначительности заставляет писателя воспроизводить и такие черты и моменты, значение и развитие которых, с точки зрения поставленных в них вопросов, он предвосхитить не в состоянии. Порой в таком отражении действительности уже содержатся — пусть в зачаточном состоянии — ответы на неосознанное или недоговоренное самим художником.

Об этом свидетельствует внутренняя логика творчества писателя, пафос последнего, если, принимая во внимание и его прямые высказывания, ни в коем случае, не приписывать ему бездоказательно взглядов созданных им персонажей.

Это вовсе не значит отрывать творчество от мировоззрения художника. Мировоззрение в своем наиболее истинном выражении, полноте и глубине, выступает именно в художественных созданиях писателя, и оно по-своему же определяет его публицистику. Но в публицистике, так же как и в некоторых художественных произведениях, могут играть ту или иную роль и такие мысли, которые не

получают жизненного и художественного подтверждения или даже выражают попытку отгородиться от логики своих же образов, найти выход, на который не указывает ни сама жизнь, ни ее отражение в искусстве.

На своем пути публициста Достоевский чем дальше, тем все более отдалялся от таких великих русских демократов и революционных мыслителей, как Белинский и Герцен, в идеях которых он раньше находил много близкого и сочувственного себе. В публицистике и особенно в письмах Достоевский в 70-х годах дает совершенно искаженное представление о них.

Глубоко разочаровался Достоевский в тех идеях утопического социализма, которые — и прежде всего взгляды Фурье — увлекали его в 40-х годах.

Позднее Достоевский находил, что русские социалистические учения не могут указать реально осуществимые пути к социализму, и вообще не верил, что тот социализм, который он знал, укажет путь к счастливому будущему для всех. Он опасался того, что борьба за социализм приведет к торжеству буржуазной демократии, которую он презирал. Международное же рабочее движение было ему чуждо и непонятно.

К концу жизни Достоевского обхаживают отъявленные реакционеры, Победоносцев даже пытается приблизить его к наследнику престола, будущему царю Александру III. В «Дневнике писателя» появляется немало высоких слов о православии и царе, однако тут же сказывался и демократизм писателя. †

Тем более это не могло сколько-нибудь решающим образом повлиять на творчество Достоевского, которое прежде всего реалистически отражало могучие жизненные импульсы, требования своего времени. А для того, чтобы воспринять эти импульсы, эти требования, необходимо было пережить и осмыслить их.

2

Какие же исторические особенности эпохи в первую очередь получили отражение в творчестве Достоевского и находились в центре его переживаний и дум?

Достоевский стал подлинно великим писателем в 60-х годах, когда революционная ситуация начала этого десятилетия уже уходила в прошлое. Он жил в такое время,

когда, как указывал Ленин, русская передовая мысль «жадно искала правильной революционной теории»¹. Но теория эта, основанная на научном социализме, была найдена лишь в конце века.

Конечно, Чернышевский был великим идейным вождем, но годы, последовавшие за его арестом, выдвинули перед современниками новые трудности и загадки.

Пореформенная действительность с ее бешено-дикой и разнузданно-пьянящей вакханалией собственничества и политической реакции, хищничества и уголовщины, погони за легкой наживой, за тепленьким местечком, оголтелой и болезненной жадной всяческих наслаждений — и все это на фоне и в связи со страшным разорением и обнищанием крестьянства, с безобразным и наглым вторжением в деревню власти денег, — эта действительность ошеломила многих, заставила их усомниться и разочароваться в том, что еще недавно увлекало и ободряло.

Жизнь воспринималась тогда и другими интеллигентами-демократами — отнюдь не только одним Достоевским — как хаос, как неизвестность. Глеб Успенский характеризовал обступившую его в 60-х годах «новую жизнь» следующими словами: «такая, что завтрашний день не мог быть даже и предвиден»².

Главное — если иметь в виду идейную и литературную судьбу Достоевского на решающем рубеже спада революционной волны 60-х годов — и заключалось в том, что передовые революционные идеи, идеи Белинского, Герцена и Чернышевского не представлялись ему воплещими в русскую жизнь, пустившими в ней крепкие корни. А для художника проверка идей жизнью имеет совершенно исключительное, во многом решающее значение.

Роман Чернышевского, появившийся в первой половине 1863 года, произвел огромное впечатление, идеи великого революционера, эти «непримиримые идеи будущего» (Репин³) захватили и воодушевили значительные круги интеллигенции. Но начавшееся еще в 1862 году контрнаступление реакции, заключение Чернышевского, а затем спад крестьянских восстаний, разгром польского восстания, торжество звериного национализма, катковщины,

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 7.

² «Глеб Успенский в жизни». По воспоминаниям, переписке и документам, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 64.

³ И. Е. Репин, Далекое близкое, «Искусство», М. 1964, стр. 201.

подъем волны либерального обывательского ренегатства — все это оказало огромное воздействие на Достоевского. Он не увидел в идеях автора «Что делать?» то, что принадлежало будущему и росло к нему. Его внимание было во многом сосредоточено на явлениях, связанных с разочарованием, с сомнениями и колебаниями, с отходом и отступничеством от революционных идей, а также с грубыми их извращениями. Но следует вспомнить, что в «Прологе» сам Чернышевский указал на окончание революционной ситуации в данный исторический момент.

Многие черты и особенности самой действительности начиная с середины 60-х годов Достоевский воспринимал как свидетельство, направленное против осуществимости тех идей, которые с такой идейной мощью и душевной чистотой утверждал Чернышевский. Достоевский был болезненно чуток к мыслям и настроениям, отражавшим разочарования в революционном движении.

В то время нужны были необыкновенная глубина и стойкость мысли, огромная чуткость к еще во многом подспудным симптомам брожения народной жизни, твердость взгляда, обращенного к будущему, диалектическая школа для того, чтобы не только сохранить веру в передовую революционную мысль, но и оставаться на ее уровне. А «остаться» означало продолжать достигнутое этой мыслью к началу 60-х годов и не поддаваться тому отступлению от этого высокого философского уровня, которое вскоре стало характерным для мировоззрения революционной народнической интеллигенции, а тем более для выступлений ее теоретиков, с их субъективистскими иллюзиями. На такую идейную стойкость, на веру в великое революционное будущее русского народа во второй половине 60-х годов оказывались способными немногие, в первую очередь — конечно, каждый по-своему — Герцен, Щедрин, Писарев, Шелгунов.

А не поняв направления мысли Чернышевского, Достоевский тем более не в состоянии был увидеть сильные стороны деятельности этих мыслителей и писателей, премников автора «Что делать?».

Нельзя при этом не иметь в виду, что после 1862 года самим передовым русским мыслителям все труднее становилось указать те движущие силы русской жизни, которые могли бы рассматриваться как убедительные залогов будущих побед революционной демократии и тем более социализма. Трудности найти путь вперед, к социализму —

в этом корень глубокого драматизма и даже трагизма, который начинает окрашивать мировоззрение и такого революционного демократа и социалиста, как Щедрин.

Здесь уместно сказать о тех основных духовных силах России, по отношению к которым Достоевский, как каждый активный участник идейной жизни, должен был занять ту или иную позицию.

Это были:

во-первых, передовая мысль той эпохи с ее поисками революционной теории и путей к социализму при отсутствии революционного класса и с ее просветительской верой в прогрессивное общественное развитие, верой, обладавшей своими глубокими противоречиями;

во-вторых, русская наука, во главе которой стояло переживавшее тогда бурный расцвет естествознание, с ее крепкой материалистической традицией и связями ряда ее представителей с революционным движением.

Достаточно назвать имена таких великих ученых, как физиолог И. М. Сеченов, медик С. П. Боткин, химик Д. И. Менделеев, математик П. Л. Чебышев. Многие ученые были тесно связаны с передовой общественной мыслью, некоторые участвовали в революционном движении, большинство сознавало себя противниками существовавшего порядка;

в-третьих, искания правды и справедливости, жившие и развивавшиеся в народных массах, еще далеких и от революционных идей, и от науки;

в-четвертых, религия, религиозное чувство, дававшие крестьянским массам иллюзорное утешение в их отчаянии и оказывавшие на них влияние и через официальную церковь и ее обрядность, и через раскол и секты, влиятельные и среди купечества, мещанства и постепенно усиливавшие свое влияние и на интеллигенцию (позднее в виде толстовщины, а затем разного рода религиозно-мистических течений и т. п.).

Мы, естественно, не называем среди этих основных духовных сил либерализм и монархически-крепостническую идеологию ввиду очевидной внутренней дряблости, слабости и мелкости первого (недаром Щедрин называл либералов пенкоснимателями) и бескультурья и грубости второй с ее откровенной пропагандой крепостнического насилия.

Что же касается художественной литературы, то в творчестве ее представителей сложно отражались соотношения и столкновения, борьба и противоречия этих сил. А по-раз-

ному истолковывая значение каждой из них, они все-таки сходились в своем стремлении к такому будущему, которое облегчит народные страдания и раскроет возможность развития и роста русского человека, как бы по-разному они ни понимали перспективы этого процесса, пути и средства осуществления такого будущего.

Первостепенными проблемами для каждой из названных выше духовных сил было отношение к существовавшему общественному строю, к революции, к судьбе человека, к чувству личности, к сближению людей. Не всегда эти проблемы осознавались ясно, но объективно вставали именно они, сколь различен ни был угол зрения и подход к ним.

Чувство личности вступало в тех социальных условиях в сложные соотношения с этими духовными силами. Подъем этого чувства был связан, как указывал Ленин, с капитализмом, «оторвавшим личность от всех крепостных уз»¹.

Чувство личности, утверждавшее права и достоинство человека, означало не только сознание необходимости роста человека, не только выражало его стремление перестать быть «насекомым», «вошью», «клопом», но и протест против крепостнических уз и препон, оно способно было вести и к борьбе. У лучших людей эпохи, у революционной интеллигенции, шедшей за Чернышевским, чувство это выступало как теория «разумного эгоизма», сочетавшая гордое самосознание личности с ощущением своих связей с народом и революцией.

И вместе с тем это чувство толкало в старой России к собственничеству и хищничеству, к стремлению утвердить свою власть — средствами чистогана и иных способов давления — над другими, к конкуренции, которая, по выражению Ленина, принимала «зверские» формы².

Итак, с одной стороны: пробуждение человека, сознание им своего достоинства, стремление личности познать себя и весь мир, приобщиться к богатствам живой жизни, стать нужной всем, народу, стране и самоотверженно противостоять всяческому угнетению и насилию, бороться с ними, что в тех исторических условиях нередко должно было сочетаться с иллюзиями, безжалостно разрушаемой действительностью.

А с другой — влечение личности к ничем не ограниченной индивидуалистической свободе, к безудержному

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 434.

² См. там же, т. 36, стр. 151.

своеволию, к власти над другими, а тем самым и к оболваниванию себя от мира и от людей, что способно было обернуться и разочарованием в жизни, усталостью, жаждой покоя, покорностью и смирением и перед теми силами, которые угнетали личность, и даже сделкой с ними¹.

К тому же нельзя забывать о сильных пережитках крепостничества в сознании людей, пережитках барства и холопства, включая и широкие круги демократической интеллигенции.

Эти противоречия чувства личности способны были сбить с верного пути представителей и такой духовной силы, как передовая наука с ее антикрепостнической и демократической направленностью.

Д. И. Менделеев записал в свой дневник в 1862 году: «Времена тяжелые для старого, все трепещешь пожить новым, отовсюду слышатся небывалые или мне незнакомые голоса, все требует замены... Видишь этот народ простой и милый, глядящий прямо в глаза... И моя доля должна выясниться в этот год... Не завести ли завод? Такие мысли приходят часто, но часто и гонишь их прочь — не то мое назначение, — уже вижу, что могу себе привлечь кружок своим знанием и малым интересантством, — так жаль бросить это вспаханное поле — что за грабительство будет тогда в моем душевном хозяйстве»².

Менделеев сумел отстранить от себя такого рода соблазны, порожденные сложностью русской жизни тех лет, с ее «небывалыми или мне неизвестными голосами», не бросил «вспаханное поле» науки, остался верен «малому интересантству», то есть бескорыстию ученого.

Но бывали трагические случаи, когда такие противоречия чувства личности вели к гибели человека и таланта.

Так, выдающийся палеонтолог В. О. Ковалевский, не имея возможности целиком отдаться науке, запутался в

¹ В статье Ф. И. Евишна «Реализм Достоевского» (сб. «Проблемы типологии русского реализма», «Наука», 1969) правильно показана связь творчества Достоевского с подъемом чувства личности (см. стр. 421 и след.). Однако, как мне представляется, при этом недостаточно учитывается отражение объективных противоречий этого чувства в духовном мире героев Достоевского в связи с политическим гнетом, крепостническими пережитками и разгулом хищничества, с одной стороны, и подготовкой русской революции — с другой. Недостаточно также, на мой взгляд, выясняется и своеобразие позиции самого писателя по отношению к этим противоречиям.

² «Научное наследство», т. 2, АН СССР, М. 1951, стр. 213—214.

предпринимательских операциях и в 1883 году покончил с собою.

Религиозное же чувство манило социальные низы обманчивым спасением от мучивших их страданий и разочарований, от крепостнической и буржуазной эксплуатации, указывая «выход» личности в смирении и покорности перед богом, в надеждах на лучший потусторонний мир. Православная церковь выступала при этом как слуга бюрократии и крепостничества, всячески угнетавших личность, но весьма чувствительных к выгодам, которые им сулил дележ «пирога» вкупе и влюбле с буржуазными хищниками.

Для буржуазии и интеллигенции, ряды которой в эти годы — ввиду острых экономических и культурных потребностей страны — особенно интенсивно пополнялись выходцами из социальных низов, из мещанства, из крестьянства, чувство личности открывало и возможность индивидуалистического самоутверждения. Как показал Помяловский, в этой среде отчетливо проявлялась тяга к «мещанскому счастью» и уюту, к обывательщине, к обогащению, к «свободе» не только от насилия властей, но и от моральной требовательности революционных идей.

Духовные же искания крестьянских масс стихийно, с множеством колебаний и отступлений устремлялись, с одной стороны, к протесту против крепостнического гнета и буржуазной эксплуатации, суть которой они не понимали, а с другой — к сохранению патриархальных устоев их жизни, подрываемых буржуазным развитием, в которое они, однако, сами стихийно вовлекались, к полной отчаяния покорности перед существующим порядком и этим развитием, к религиозным упованиям.

3

По отношению к каждой из тех основных духовных сил русской жизни, речь о которых шла выше, Достоевский занимал изменявшиеся со временем, но неизменно страстно защищаемые им позиции. Его публицистика и письма свидетельствуют о том, что чем дальше, тем все более резко расходился он с передовой мыслью и теорией. Однако то искание истины, которое пронизывает собою все творчество Достоевского, коренилось в тех же глубинах жизни, откуда черпала свою духовную энергию передовая мысль.

Но искания Достоевского вступали в сложные соединения и связи с другими силами духовной жизни этой эпохи и в особенности с чувством личности.

В своем кипении, во всех своих противоречиях, как выражение бурного течения самой жизни, чувство личности с ранних пор страстно волновало Достоевского, владело им и вызывало напряженную работу его художественного воображения. Оно было для него не только чем-то субъективным, он ощущал в нем отражение черт самой действительности. После появления своих первых произведений и их успеха он писал брату в апреле 1846 года: «...никогда еще не был я так богат деятельностью, как теперь. Все кипит, идет...», и в этом же письме мы читаем: «...никогда так не закипала литература, как теперь» (Письма, I, 89—90).

Чувство личности захватило его в ту пору с такой силой, что он сознавался брату: «...у меня есть ужасный порок: неограниченное самолюбие и честолюбие» (Письма, I, 89). Он остро ощущал атмосферу литературного соперничества и жаждал безусловного первенства и шумной славы. Его влекло к себе и литературное предпринимательство. Но вскоре напряжение, которого потребовал срочный литературный труд, и связанные с ним денежные дела, обманчивость надежд на материальное благополучие, вся нервная обстановка петербургской жизни заставили его мечтать о покое и примерно через полгода сказать в письме к тому же адресату: «Эк, сколько труда и тягости разной нужно перенести сначала, чтоб устроить себя» (Письма, I, 98). И вскоре в одном письме к брату же у Достоевского вырывается: «начинаешь бояться жизни» (Письма, I, 106).

И в жизни и в творчестве Достоевского еще с 40-х годов огромную роль играли противоречия, присущие чувству личности, а «неограниченное самолюбие и честолюбие» сами по себе и тогда не могли принести ему удовлетворения. Затем ему довелось испытать тягчайшие жизненные удары, показавшие, сколь хрупкой и беззащитной оказывалась личность в столкновении с общественным строем старой России.

Противоречия чувства личности выступают в творчестве Достоевского в сложнейших и многообразнейших проявлениях и в видоизменяющихся соотношениях и сплетениях.

Еще в «Бедных людях» Достоевский изобразил, если использовать выражение Ленина, «пробуждение человека

в «коняге»¹, в парии петербургских канцелярий, безнадежно, казалось, придавленным высящейся над ним словной и иерархической крепостнической и бюрократической пирамидой, а также собственной, привычной для него покорностью. В последнем письме Девушкина уже слышится пусть глухой, но глубокий протест личности против насильственного разрыва ставших ей уже необходимыми человеческих связей. Притом, что крайне существенно, «господин Быков» выступает здесь по отношению к Варе и как крепостник-угнетатель, и как собственник, ее покупающий. Но в том же письме Девушкина чувствуется покорность перед случившимся, смирение бессильного одиночества.

В «Записках из Мертвого дома» Достоевский показал, как яркий и сильный человек из народа в предельно уродливой бытовой обстановке и в психологической атмосфере, извращенной угрозой ежеминутно возможного насилия, способен выступить то как «народный вожак», «жаждущий справедливости» (3, 659, 660), то как личность, которая, если уж ею владеет какое-нибудь хотение, не знает никакого препятствия «на всей земле» (3, 499), и тогда эта личность, наперекор рассудку, готова на любое преступление. Достоевский, в сущности, намекает, что такой человек (Петров — «самый решительный человек из всей каторги»; 3, 501) рожден для бунта — такие люди «резко и крупно проявляются и обозначаются в минуты какого-нибудь крутого, поголовного действия или переворота» (3, 501). Думается, что в 1861—1862 годах, когда «Записки из Мертвого дома» были опубликованы, слова эти, принимая во внимание крестьянские восстания, обладали особым и весьма злободневным смыслом, что, впрочем, ни в коей мере не дает права считать автора этого произведения, хотя бы в тот момент, сторонником народной революции.

По-новому, с новой остротой чувство личности и его противоречия встали перед Достоевским в ближайшие затем годы, когда революционная ситуация не родила революцию, а особенно в следующее десятилетие, в пору бурного развития буржуазных отношений в России.

Полемизируя с народниками, с их отрицанием или преуменьшением роли «буржуазного направления» в русском обществе, Ленин иронически спрашивал: «Не выразилось

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 403.

ли оно вполне ясно и в 60-е годы?»¹ Перед русской передовой мыслью встал горький вопрос, как же примирить становившееся все более очевидным тяготение к буржуазности, выражавшееся, в частности, в отходе значительных слоев интеллигенции от участия в освободительном движении, с просветительской верой в личность, в ее способность бороться за свое достоинство, за интересы всех. Не менее важным было и то, что значительные демократические слои вообще были слабо затронуты веяниями революции,— ведь революционное движение той поры отнюдь не было массовым.

На этот вопрос давались различные ответы.

С точки зрения задачи, стоящей перед этой статьей, большой интерес представляют некоторые мысли такого чуткого наблюдателя русской жизни, как Н. В. Шелгунов, внимательного и к основным ее процессам, и к многообразию ее красок и оттенков. В «Очерках русской жизни», касаясь «вопроса о личном и общем», «личного начала» и «идеи личности», Шелгунов писал: «Сила идеи не в кулаке, ломающемся своей мошпой, сила идеи — в гордом сознании личного достоинства, которое она дает человеку». Вместе с тем, он чувствовал себя обязанным ответить на такое возражение: «...все это очень хорошо, но пока очень далеко. А между тем, в настоящем царит хищник и кулак, человек паживы и делец, и все общее и хорошее гибнет в их поганых руках, как только они до него прикоснутся. Это верно; но также верно и то, что не голод и бедность двигают человечеством, а двигают им только идеи»².

Правда, мы привели здесь слова Шелгунова, относящиеся к концу 80-х годов. Но тем более показательно, что и в этот период куда более интенсивной, нежели в 60-е годы, классовой дифференциации Шелгунов, для иллюстрации прогрессивных тенденций развития личности вынужден был по-просветительски возложить свои надежды лишь на влияние самой идеи личного достоинства. В подтверждение этой мысли он в состоянии был сослаться только на босачество, в те годы вызывавшее все более настойчивый общественный интерес.

Иначе отвечал на тот же вопрос Щедрин — в «Письмах к тетеньке» (1881—1882). Указывая на явления, связанные с ростом чувства личности, на вторжение «улицы» в

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 1, стр. 401.

² Н. В. Шелгунов, Очерки русской жизни, СПб. 1895, стр. 472.

литературу, то есть на расширение общественной жизни, активизацию широкой читательской публики, а также на «крестьянина, освобождающегося от власти земли», как на явления покуда еще уродливые и отталкивающие, Щедрин видел в них только «первую стадию развития», которая благодаря «потребности разобраться» и самой «разборке» со временем перейдет в «новый и уже высший фазис развития».

Очень существенно, что, помимо просветительской ставки на идею («разборку»), Щедрин здесь ссылается и на «фатальный закон» развития, который приведет к дальнейшим «метаморфозам»¹, то есть на диалектику этого процесса.

В сущности, великий сатирик приближался здесь к пониманию процесса самодвижения жизни, хотя, так же как и Шелгунов, не мог указать на те конкретные общественные силы, которые определяют изменение действительности.

Серьезная ошибка ряда советских литературоведов (в том числе и автора этой статьи), писавших о Достоевском, заключалась в том, что его понимание русской жизни таким образом противопоставлялось соответствующим воззрениям представителей революционно-демократической литературы, в особенности Чернышевского и Щедрина, что точка зрения последних, в сущности, принималась за какую-то обязательную норму, а позиция Достоевского лишь за ошибочное и реакционное отклонение от нее.

На самом деле соотношение их позиций носит несравненно более сложный характер.

Бесспорно, что в конечном счете в смысле прозрения будущего правыми оказались именно Чернышевский и Щедрин; они, а не Достоевский, явились подлинными пророками русской революции.

Однако вспомним известные слова Ленина из статьи «Лев Толстой, как зеркало русской революции»: «...если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был страдать в своих произведениях»². И это даже тогда, когда такой художник не понимал истинного смысла революции.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Поли. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 461.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 206.

Некоторые стороны духовной жизни России в период подготовки русской революции Достоевский отразил с непревзойденной глубиной.

Автор «Что делать?» на основе революционного подъема начала 60-х годов пророчески обрисовал в лице Рахметова важнейшие черты того типа русского профессионального революционера, который сложился много позже: владение передовой мыслью и опора на народные массы.

Но сомнения Достоевского также были исторически обоснованными. В 60—70-х годах такой революционный тип не сложился, уровень передовой мысли понизился; имели место грубые извращения высоких моральных принципов русской революции, в частности в деятельности Нечаева. В массовой психологии буржуазной демократии 70-х годов широко распространялись обывательские, мещанские настроения, наступил разгул собственнических инстинктов. И вместе с тем многие рядовые представители демократических низов мучительно переживали свою неспособность найти верный путь, свою слабость, униженность своего положения перед «хозяевами жизни». Казалось, что личность менее всего способна на «разумный эгоизм», на дающую глубокое удовлетворение самоотверженность революционера. Возникали сомнения в жизненности и прозорливости революционной теории.

Сам Щедрин (в том же одиннадцатом письме из «Писем к тетеньке») должен был с присущей ему мудростью сказать: «Противоположение между олимпийским величием теории и болезненною чувствительностью жизни и составляет болящую рану современного человека»¹. Однако великий сатирик делал из этого обстоятельства иные выводы, нежели Достоевский.

Глубокое своеобразие художнической точки зрения великого сатирика заключалось в том, что для него решающим была прогрессивная направленность исторического хода и обновления жизни, на поверхности которой сменялись пусть еще сильные, но в конечном счете обреченные общественные типы — «призраки», заслуживающие лишь сатирического осмеяния и осуждения, в глубинах же которой ощущались, покуда подспудные, могучие потенциальные народные силы.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 461.

Широкая социально-политическая типизация явлений русской общественной жизни была для Щедрина тем средством исследования последней, которая помогала ему искать законы самодвижения жизни.

Что же касается Чернышевского, то он обладал столь резко его отличавшим и, в сущности, беспримерным даром реалистического изображения «новых людей» в свете «зари грядущего дня», что это одно давало ему возможность проектировать пути преодоления противоречий настоящего и, в частности, противоречий «чувства личности».

Толстой же, далекий, как и Достоевский, от идей революционной демократии, испытывал такое крепкое доверие к стихийному течению народной жизни, что самый фатализм его как бы становился источником оптимизма.

В ином положении находился Достоевский. Каждый великий писатель может сказать о себе замечательные слова Толстого: «Важно так полюбить какую-нибудь сторону жизни, так увлечься ею, чтобы ничего не видеть, кроме нее, и от этого увидеть в ней то, чего никто не видел, и потом все силы души положить на то, чтобы как возможно лучше выразить то, что видишь»¹.

Такой стороной русской жизни для Достоевского в период зрелости его творчества явилась *духовная жизнь* русского человека, связанного с социальными низами, с широкими кругами разночинной интеллигенции и полуинтеллигенции или, во всяком случае, остро переживающего болезни и страдания этих слоев, и вместе с тем охваченного чувством личности и инстинктивными влечениями буржуазного индивидуализма и нигилизма.

Однако величие Достоевского, выстраданное его жизнью и творчеством, основывалось не только на способности переживать вместе со своими персонажами все противоречия, мучившие личность, изображать людей, раздираемых этими конфликтами.

Достоевский — именно как художник — настолько далеко проникал своим взором в некоторые существеннейшие стороны действительности, настолько глубоко понимал их, настолько пронизательно воссоздавал логику развития определенных пластов жизни и выдвинутых ими характе-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 67, Гослитиздат, М. 1955, стр. 119.

ров, что сумел увидеть и изобразить нечто более значительное, нежели кипение инстинктов, страстей и мыслей, влечений «безудержа», если использовать выражение Дмитрия Карамазова.

Он показал логику жизненного и духовного пути человека, захваченного в обстановке буржуазного развития всеми противоречиями чувства личности и под влиянием этого чувства способного отдать дань самым крайним буржуазно-индивидуалистическим притязаниям и надеждам (вспомним «идеи», завладевшие Раскольниковым, героем «Подростка», Иваном Карамазовым).

Но такой человек, если только в нем живет хотя бы малая доля своей сопричастности к демократическим низам общества, к униженным и оскорбленным крепостничеством и буржуазным хищничеством, если он в состоянии искренне и глубоко сочувствовать им и сопереживать с ними, такой человек раньше или позже столкнется с вопросом о необходимости искать путь к истине и справедливости, к тому, чтобы найти средства сближения всех людей, путь к их счастью.

Но именно столкнется, задумается над этим, что вовсе еще не значит, что он найдет путь борьбы за эти высокие цели, хотя в нем живет, пусть еще не созревший, протест против господствующего порядка, протест, разбуженный во многом именно героическими усилиями русского революционного движения, от которого такой человек еще склонен сторониться и все огромное значение которого именно для роста человека сам Достоевский не признавал или не хотел в том признаться.

Вот Раскольников. В. Я. Кирпотин совершенно прав, указывая на то, что в идею Раскольникова «входит — пусть насильственно и сверху уготованное — освобождение всех униженных и оскорбленных, счастье, равно распространенное на все человечество»¹.

В самом деле, начиная с первого «страшного сна» Раскольникова, когда ему привиделись дикие истязания, которым подверглась «крестьянская клячонка», герой романа вступает в сложные отношения с миром униженных и оскорбленных. Он и сам принадлежит к этому миру и вместе с тем хочет отделиться от него в своей исключительности. Он говорит, что сам не знает, убил ли он ради

¹ В. Я. Кирпотин, Разочарование и крушение Родиона Раскольникова, «Советский писатель», М. 1970, стр. 353.

того, чтобы стать благодетелем для всех или чтобы превратиться в паука, завлекающего всех в свою паутину. Так сказываются те противоречия чувства личности, о которых было сказано выше. Он совершил страшное преступление, но в конечном счете осознал всю меру его.

Поэтому, думается, В. Я. Кирпотин не прав, утверждая, что в эпилоге «наглядно выступила на первый план чуждость Раскольникову народному самосознанию и его роковое радикальное отчуждение от народа»¹. Исследователь, в сущности, противоречит здесь предложенной им же верной интерпретации романа. Ведь сам Раскольников, находясь на каторге, умеет ценить людей из народа и отнюдь не смотрит на них свысока, а через Соню духовно приближается к ним.

Нам представляется поэтому неверным видеть в Раскольникове лишь колебания между бунтом и смирением, а не то подлинно глубокое противоречие чувства личности, которое толкало героя «Преступления и наказания» то к безгранично-горделивому самоутверждению, связанному, однако, с протестом против общественного уклада, в котором человек чувствует себя вошью, то к боли за униженных и забытых и к стремлению принести счастье всем. Конечно, Раскольников, как интеллигент, непонятен каторжникам, и в эпилоге сказано о том, что они видят в нем барина и безбожника. Но о каком «народном самосознании» в данном случае идет речь? В России той эпохи и революционные народники были чужды этому самосознанию и вынуждены были, идя в деревню, скрывать свои истинные цели, а в некоторых случаях даже носили маску сторонников царизма.

Революционной массы не существовало в ту пору — и в этом один из корней трагического положения ряда героев Достоевского, да и трагизма его самого.

Аналогичные противоречия обуревают Аркадия Долгорукого и особенно Дмитрия Карамазова, с его неистребимой мыслью и заботой о дитяти, обо всех, ибо для него «все — дитё». «Я, брат, почти только об этом и думаю, об этом униженном человеке, если только не вру. Дай бог мне теперь не врать и себя не хвалить. Потому мысль об этом человеке, что я сам такой человек», — говорит Митя Алеше (9, 137; 10, 105).

¹ В. Я. Кирпотин, Разочарование и крушение Родиона Раскольникова, «Советский писатель», М. 1970, стр. 436.

Разумеется, ни один из этих героев не нашел пути к народу и не мог его найти. Но те искания и та боль, которые ими владеют, не бесплодны.

В этом глубокое своеобразие чувства личности, как оно проявлялось в то время у людей, теми или иными нитями связанных с социальными низами, с демократией. И совсем иначе, уродливо и цинично оно сказывается у тех, кто кровно и неотторжимо принадлежит к привилегированным классам, к тем, кто угнетает и эксплуатирует других.

Напомню только поражающий смелостью сатирического воображения рассказ «Бобок», показывающий, с каким великолепным, полным сарказма, юмором Достоевский умел разоблачать «разврат дряблых и гниющих трупов» с их лозунгами «обнажимся» и «ничего не стыдиться». И в сущности, такими же трупами являются люди, подобные Федору Павловичу Карамазову и Тоцкому. По отношению к животному эгоизму, пропитавшему собою всю жизнь таких людей, Достоевский был беспощаден.

Достоевский открыл одну из важнейших закономерностей русской духовной жизни XIX века, показав всю двойственность чувства личности, как она проявлялась в демократических низах русского общества, вскрыл все опасности, связанные с этими противоречиями, и вместе с тем пробивающееся через них неискоренимое влечение к иной, лучшей, справедливой жизни, к сближению людей во имя общих целей.

Именно у героев, симпатии автора к которым не могут быть подвергнуты сомнению, главным, побеждающим оказывается нечто, стоящее выше не знающего никаких ограничений личностного самоутверждения при всем могуществе этих инстинктов и импульсов. Поэтому-то Дмитрий Карамазов становится выше Ивана.

Суть в том, что такие герои Достоевского, как Дмитрий Карамазов, как Раскольников, как Долгорукий, через свои блуждания, ошибки и даже преступления тянутся, глубоко неудовлетворенные собою, к иным отношениям с людьми, нежели тогда существовавшие. Они сталкиваются с теми духовными и нравственными проблемами, о которых мы сказали выше. Сталкиваются даже тогда, когда их собственные любимые «идеи» этому резко противоречат, сталкиваются в силу объективного хода жизни и своего положения в ней.

Для уяснения того, что в творчестве Достоевского, при всех отклонениях в сторону реакции, все же побеждает глубокая демократическая устремленность, необходимо остановиться на «Записках из подполья» (1864). Ибо это произведение особенно часто используется — притом представителями различных идеологических лагерей — для доказательства реакционности позиций писателя.

В развитии творчества Достоевского «Записки из подполья» несомненно знаменовали собою новую ступень. Это положение, много раз в той или иной форме высказанное, уже стало едва ли не прописной истиной. Тем не менее художественное значение этого произведения никак не может еще считаться выясненным, оно требует детального монографического исследования, в сущности, целой книги.

Эти «Записки» имеют в творчестве их автора хотя и не центральное, но ключевое значение.

По художественной сути своей «Записки» выражают творческое своеобразие Достоевского, быть может, яснее, «чище», концентрированней, хотя и отвлеченней, чем даже его последующие, куда более богатые и многосторонние эпические создания.

В письме к Н. Н. Страхову от 30 марта 1869 года Достоевский вспоминал, что в свое время Аполлон Григорьев, прочитав «Записки из подполья» и похвалив их, сказал: «Ты в этом роде и пиши». Сам Достоевский в «Записках» видел одно из проявлений своей «особой сущности», своей «всегдашней сущности» (Письма, II, 183). Во всяком случае, «Записки из подполья» явились, с точки зрения предшествующего пути писателя, чем-то весьма неожиданным. Они не были в свое время поняты и оценены и не подверглись тогда сколько-нибудь подробному разбору. Вероятно, тут сыграла роль именно степень концентрации, насыщенности того духовного, художественного раствора, который был разлит в этом произведении.

Советское литературоведение внесло несомненный вклад в изучение «Записок», хотя и в наше время приходится встречаться с точкой зрения, согласно которой взгляды «человека из подполья» следует отождествлять со взглядами самого Достоевского.

Но прежде всего об общем художественном складе этого произведения. В. В. Розанов в «Легенде о Великом Инквизиторе», содержащей, как мы еще увидим, коренным

образом ошибочную и глубоко реакционную концепцию «Записок», высказал вместе с тем мысль, на наш взгляд, чрезвычайно существенную для понимания своеобразия именно этого создания Достоевского. По словам Розанова, «единственную аналогию с этим произведением, одним из глубочайших у Достоевского, представляет «Племянник Рамо» у Дидро»¹.

В самом деле, в центре повести Достоевского стоит не столько судьба человека, сколько его сознание, обращенное прежде всего на него самого, и в особенности на его мысли, чувства, влечения, на его собственный интеллектуальный, духовный склад. В этом коренное сходство с «Племянником Рамо», хотя, разумеется, никакое отождествление и даже чрезмерное сближение «человека из подполья» с героем Дидро невозможно. Тем более ошибочно было бы искать какой-либо аналогии между точками зрения обоих писателей.

Хотя спокойное «я» в «Племяннике Рамо» не может быть отождествлено с «я» Дидро, уже по тому одному, что последний создал образ племянника Рамо и его — по определению Гегеля, цитированному Марксом, — «разорванного сознания»², тем не менее исторический оптимизм просветителя, выраженный в словах и образе «я», освещает собою все произведение.

Благодаря этому даже наглые манипуляции извращенного ума племянника Рамо превращаются в нечто такое, что не только вызывает отвращение, но и забавляет подобно замысловатой игре.

Совсем не то в «Записках», где их герой как будто является единовластным хозяином, занимая собою авансцену повествования. И тем не менее некоторые характеристики, данные «я» в диалоге «Племянника Рамо», заставляют вспомнить «человека из подполья»: «Я был ошеломлен такой пронизательностью и вместе такой низостью, чередованием мыслей столь верных и столь ложных, столь полной извращенностью всех чувств, столь бесконечной гнусностью и вместе с тем столь необычной откровенностью». Аналогичные стороны и качества ума и чувств героя «Записок» стоят в центре внимания Достоевского, с той, однако, разницей, что автор проникает в такие

¹ В. Розанов, «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, СПб. 1906, стр. 31.

² К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. 32, стр. 242.

тайники всякого рода влечений и инстинктов, всего подсознательного, в какие Дидро в совсем другую эпоху не проникал и проникнуть не мог.

Сам «антигерой» «Записок», как он себя в заключение называет, склонен, по его собственным словам, «слишком сознавать», а это «болезнь настоящая, полная болезнь», и он поясняет: «Для человеческого обихода слишком было бы достаточно обыкновенного человеческого сознания, то есть в половину, в четверть меньше той порции, которая достается на долю развитого человека нашего несчастного девятнадцатого столетия и, сверх того, имеющего сугубое несчастье обитать в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (4, 136). И повествователь противопоставляет свое сознание «такому сознанию, которым живут все так называемые непосредственные люди и деятели» (4, 136).

Сознание «человека из подполья» направлено на запутаннейшее движение его собственных мыслей, сомнений, чувств, ощущений, волнений, влечений, которое то как будто кончается в какой-то «роковой бурде», «вонючей грязи», то переходит в «лихорадку колебаний», даже способную доставить «странное наслаждение», «до того тонкое», что оно иногда не поддается даже сознанию, столь изощренному на уловление самых ничтожных оттенков и переходов мыслей и настроений (4, 140—141). Приведенные автохарактеристики, естественно, приводят нас к вопросу, что же представляет собою в историко-типологическом отношении «человек из подполья», какова его общественно-идеологическая сущность?

В статье В. Я. Кирпотина об этом произведении и его герое высказывается мнение, что Достоевский продолжает «кряжевую тему предшествующей русской общественной мысли и русской классики», тему лишнего человека, тему разлада между словом и делом, между убеждениями и образом жизни, между идеалом и действительностью, — «Достоевский подхватил ее — но репал по-своему». Под этим углом зрения герой «Записок» принадлежит к «начитанному и мыслящему меньшинству поколения 40-х годов»¹. Эти положения представляются нам весьма спорными.

Прежде всего герою «Записок» совершенно чужды типические черты «лишнего человека». Он не тяготится

¹ «Русская литература», 1964, № 1, стр. 27.

бездеятельностью, наоборот, цинически противопоставляет себя, «развитого человека», — «деятелям», якобы всегда узким и ограниченным. Такова субъективная сторона вопроса. Что же касается объективной, то Достоевский не показывает, что какие-либо внешние обстоятельства мешали повествователю найти себе дело в 50-х годах и тем более в 60-х, когда объективная почва для «лишних людей» да и они сами исчезли. Ведь вот Райский, который, по воле Гончарова, сталкивается в «Обрыве» с людьми 60-х годов, Волоховым и Верой, сам-то все же воспринимается как человек иной, более ранней эпохи. Иное дело герой «Записок». Он, думается, с шестидесятыми годами связан более тесно.

Герою «Записок», как подчеркивается не раз, сорок лет в момент их опубликования в 1864 году. Родился он, таким образом, в 1824-м. Люди этого поколения не принадлежали к кружкам Станкевича, Герцена, Белинского, они были слишком молоды для этого.

Но они могли, даже находясь на дальней периферии идейной жизни, испытать влияния кружка Петрашевского, оказаться в соприкосновении с идеями «Современника», как бы далеки они ни были от позиций революционной демократии.

Конечно, «подпольный человек» не представляет собою разночинную демократическую интеллигенцию, но сознание этого человека вмещает в себя, в крайне уродливом преломлении и заострении, и некоторые черты, которые были присущи широким интеллигентским кругам той поры.

Ведь и «человек из подполья», хотя сам не прочь и даже любит тиранствовать над кем-нибудь еще послабей, чем он сам, все же остается чужаком для хозяев жизни, сытых, наглых и довольных. Он сознает это, ненавидит их и по-своему, пусть жалко, униженно и бессильно, противостоит им. Ставить знак равенства между ним и персонажами сатирического очерка «Бобок» было бы неверно, какое бы отвращение он ни внушал. Зато у позднейших героев-разночинцев Достоевского имеются некоторые черты, общие с «подпольным человеком», это — «подпольная злоба», о которой упоминает герой «Подростка», и его же заявление о желании «жить для себя», и ни для кого больше. Но эти черты приобретают в «Записках» почти доминирующее значение, чего нет в «Подростке».

В. Я. Кирпотин подробно и конкретно анализирует те идеи 60-х годов, идеи Чернышевского и Добролюбова, с

которыми полемизирует «подпольный человек». Но полемизирует он с ними именно потому, что сам по-своему пережил эти идеи.

Не следует также видеть в «антигерое» нечто лишь субъективное, произвольное, характеризующее только самого Достоевского и искажающее действительность.

Думается, что прав В. Кирпотин, когда пишет о «подпольном человеке»: «его убеждения не выдерживают философской критики, но характер его не перестает быть от этого правдивым»¹. В работе В. Кирпотина наиболее полно в нашей науке показано столкновение идей, определяющее содержание «Записок». Остановимся кратко на этой коллизии.

«Подпольный человек» не только декларирует свое нежелание «переделываться», но и высказывает мнение, что «на самом-то деле и переделаться-то, может быть, не во что». Он полемизирует с теми, кто «совершенно уверен» в том, что человек «непременно приучится, когда совсем пройдут кой-какие старые, дурные привычки и когда здравый смысл и наука вполне перевоспитают и нормально направят человеческую натуру».

С точки зрения же самого «подпольного человека», когда выстроится «хрустальный дворец», то есть социализм, тогда, вероятно, будет «ужасно скучно», ибо все будет расчислено «по табличке», и человек превратится в «муравья», в «штифтик», лишенный свободы воли.

Будущему, расчисленному по табличке, по науке, по книжке, исходя из отвлеченной идеи, из формулы, «подпольный человек» противопоставляет «живую жизнь», в которой человека привлекает именно «беспрерывность процесса достижения» цели, а не цель сама по себе, как нечто такое, когда уж «нечего будет... отыскивать» и достигать (4, 160).

Однако он должен сознаться в том, что и сам «от «живой жизни» отвык» и не понял, не увидел проявления ее в Лизе; «спокойствие» ему дороже «живой жизни».

«Человек из подполья», как он сам говорит, — «эгоист», не способный и не умеющий уважать других. Он заявляет, что ради своего спокойствия готов «весь свет сейчас же за копейку» продать (4, 237). «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (4, 237).

¹ «Русская литература», 1964, № 1, стр. 35.

И все-таки в этом циническом индивидуалисте и эгоисте, этом отвратительном и гаденьком человеке (притом самого себя так оценивающим), в этом ожесточившемся враге социализма, своей психологией дающем пример губочайшего извращения чувства личности, не верующем в любое общественное устройство, способное дать благо, счастье всем, в нем прорываются порой и другие стремления.

Внезапно он сознается: «Сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» (4, 164).

«Хрустальному дворцу» социалистического будущего ему хочется показать язык, но, по его словам, быть может, только потому, что «такого здания, которому бы можно было и не выставлять языка, из всех ваших зданий до сих пор не находится» (4, 163).

Впрочем, тут же он отказывается от всего, что написал: «Ни одному, ни одному-таки словечку не верю из того, что теперь настрочил!» (4, 164).

Анализируя сложность речевого склада и интонаций «Записок», М. М. Бахтин вскрыл значение «лазейки» мысли и слова, остерегающихся окончательных утверждений, хитрящих и увиливающих и постоянно готовящих путь для отступления, для изменения позиции.

Как известно, в «Записках из подполья» Достоевский хотел выразить «потребность Веры и Христа», но соответствующее место было запрещено цензурой в журнале (Письма, I, 353). Возможно, что эту потребность, прикрытую той или иной «лазейкой», должен был ощутить «подпольный человек».

Представляется бесспорным, что писатель полемически вложил в уста своего «антигероя» ряд своих собственных аргументов против переустройства мира на основах науки, против «хрустального дворца», социалистического будущего, образ которого встает в «Что делать?».

Можно ли, однако, из всего этого сделать вывод, что «антигерой» выражал взгляды самого Достоевского?

Нет никаких доказательств тому, что Достоевский когда-либо выступал в защиту того отчаянного себялюбия, какое отстаивает «человек из подполья», такого цинического эгоизма. Наоборот, к этим чертам «антигероя» писатель вызывает у читателя отвращение.

Между тем еще В. Розанов выдавал идеи «подпольного человека» за идеи самого писателя. Он заявлял, что «Записки из подполья» «составляют первый, как бы краеугольный камень в литературной деятельности Достоевского, и мысли, здесь изложенные, образуют первую основную линию в его мирозерцании»¹. В. Розанов и провозглашает Достоевского апостолом индивидуализма, раскрывшим «абсолютное значение личности», что, как он утверждал, возможно лишь через религию, ибо личность «абсолютна как образ божий и неприкосновенна»².

Достаточно задуматься над местом «Записок» в творчестве Достоевского, в частности в их соотношениях с «Зимними заметками о летних впечатлениях», опубликованными всего на год раньше, чтобы убедиться в несостоятельности такого вывода.

Сравнивая впечатления, вызываемые тем и другим произведением, мы сразу убеждаемся в коренных отличиях, определяющих тон и склад «Записок», с одной стороны, «Зимних заметок о летних впечатлениях», с другой.

В «Записках из подполья», где Достоевский предоставил слово «антигерою», преобладает копошение мысли, по-своему беспощадной и ищущей, но не способной к решительному движению и развитию и, в конце концов, застревающей в мутном течении самодовольства и самоуничтожения. Здесь все овеяно затхлой атмосферой ненастья, «мокрого снега», человеческого несчастья и ничтожества, ставших уже привычными. Рассказчик окружен этой атмосферой и подчиняется ей, и лишь изредка та или иная «лазейка» намекает на возможность неосуществляющегося выхода.

Не то в «Зимних заметках...». Здесь создана панорама жизни Западной Европы в самых различных ее проявлениях и освещена широко охватывающим взглядом, глубоко ощущающим значение и пафос изображаемого. Перед нами и мрачное величие, и непримиримые противоречия Лондона, и острые саркастические характеристики западноевропейского буржуа и буржуазного порядка, а главное — свободное движение мысли, ищущей решение тех проблем, которые будут притягивать и «подпольного чело-

¹ В. Розанов, «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, СПб. 1906, стр. 50.

² Там же, стр. 51, 52.

века», но над которыми он тут же будет издеваться, мысли ищущей и вместе с тем все более тяжело задумывающейся.

Здесь и сознание громадных задач, стоящих перед человечеством, и ощущение больших исторических и научных масштабов, немало и веселой иронии. И самое главное: здесь с нами говорит сам Достоевский.

Идейным центром «Заметок» становится постановка действительно кардинального вопроса всемирно-исторического значения, определяющего самое главное для Достоевского, вопроса о том, как согласовать интересы личности и интересы всех — народа, нации, человечества, притом так, чтобы личность имела возможность «высочайшего развития» и была бы вместе с тем способна на «самовольное, совершенно сознательное и никем не принужденное самопожертвование всего себя в пользу всех» (4, 106—107).

Этого «братского начала» Достоевский не находил на Западе и поэтому указывал: «хоть и возможен социализм, да только где-нибудь не во Франции» (4, 110).

Как ни толковать эти слова, они свидетельство глубокого демократизма Достоевского и его напряженной заинтересованности в задачах, поставленных именно социализмом.

А. С. Долинин, сопоставляя довольно механически отдельные фразы из произведений Герцена и Достоевского, сходство которых во многом объясняется тождественностью предмета наблюдения, опустил главное. Как мы уже отмечали выше, в «Письмах из Франции и Италии» Герцен назвал «самой трудной социальной задачей»: «...понять всю святость прав личности и не разрушить, не раздробить на атомы общество»¹. Нет сомнения в том, что это — постановка того же самого, одного из самых основных вопросов социализма, что и у Достоевского, хотя, конечно, пути его решения вовсе не мыслились ими одинаково.

И хотя в дальнейшем автор «Зимних заметок...» никогда не высказывался столь определенно, тем не менее одна эта мысль совершенно исключает возможность ставить знак равенства между его убеждениями и взглядами «подпольного человека».

Но, конечно, необходимо себе уяснить и существенные отличия интересующей нас сейчас мысли Достоевского от мысли Герцена. В то время как последний и тогда и позд-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. V, АН СССР, М. 1955, стр. 62.

нее ищет науку, теорию, способную указать верный путь передовым людям и народу, Достоевский делает ставку на то, что «братское, любящее начало» находится «в *натуре*, бессознательно в природе всего племени» (4, 107), то есть склонен отрицать научный путь к цели. Здесь ощущается такое упование на «племя», на народ, которое делает излишним внесение науки в массы. Но и эту точку зрения Достоевский не мог защищать последовательно, ибо в отличие от Толстого, не был в состоянии возложить все свои надежды на патриархального крестьянина. Он вновь и вновь ставит вопрос о значении науки и культуры для народа.

Существенно и другое отличие Достоевского от Герцена в интересующей нас области. Речь идет о самом существе понятия «высочайшего развития личности». Не сводит ли Достоевский это понятие к такой готовности самопожертвования, к такой жертвенности, которая исключает не только какие-либо внутренние противоречия, но и гордость самосознания своих личностных сил? В таком случае самопожертвование оказывается сродни смирению и может быть вызвано в первую очередь не чувством личности, а религиозной верой.

Думается, что Достоевский испытывал в этом отношении глубокие колебания, суть которых становится ясна, если сопоставить князя Мышкина и, например, Дмитрия Карамазова. Творчество Достоевского (и в особенности «Идиот») ставило вопрос: может ли высшее и полное развитие личности явиться результатом духовного опыта человека, от природы невинного, не знающего ни напряженных духовных исканий, ни внутренних противоречий и острой духовной борьбы?

Религиозные тенденции мировоззрения Достоевского и художественная логика его произведений вступали тут в сложные соотношения и столкновения.

Итак, мировоззрения Достоевского и его «антигероя» не совпадают, хотя полемика последнего с идеями Чернышевского близка писателю и он необычайно смело через этот отталкивающий персонаж преломил свои собственные сомнения и колебания, блуждания по лабиринту сознания.

Но, создавая образ подпольного сознания, Достоевский намекнул и на то, что и при такой крайней извращенности мысли и чувства личности в человеке нельзя вовсе истребить, пусть бессильное и жалкое, тяготение к людям, стремление к своему и общему счастью. Сам же Достоев-

ский неустанно — мыслью и чувством — искал пути сближения людей.

«Записки из подполья» говорят о невыносимости одиночества, а не о том, что, как полагал Розанов и думают многие современные экзистенциалисты, одиночество является вынужденным и, в сущности, единственно возможным, реальным видом человеческого существования, подобно труду Сизифа.

Ведь Раскольников и другие герои писателя рвутся из того одиночества, куда их загнали жизнь и собственные ошибки. И личное чувство открывает перед ними возможность и найти по-настоящему близкого человека, и с его помощью стать близким людям.

Достоевский имел право сказать о своем «антигерое», как о типе, что его трагизм «в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!»¹.

Эта запись показывает, сколь большое значение Достоевский придавал «Запискам». Их трагизм он видел «в сознании уродливости»², присущем «подпольному человеку». Так определяется позиция самого писателя, резко отличная от позиции его «антигероя».

Прав был Томас Манн, высоко ценивший «Записки из подполья» как художественное произведение и сказавший, что здесь «мучительные парадоксы», кажущиеся «человеконенавистничеством», все же «высказаны во имя человечества и из любви к нему»³.

5

Начиная с «Записок из подполья», особенно рельефно выступили некоторые характернейшие черты идейного и художественного своеобразия Достоевского.

Процессы демократизации духовной идейной жизни в основном и главном определили собою жизненное содержание и художественный облик мира, созданного великим писателем в его творчестве.

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 342.

² Там же.

³ Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, Гослитиздат, М. 1964, стр. 345.

В одной из статей 1861 года, выступая против славяно-филов и критикуя их духовный склад, на который неизгладимую печать наложило барство, Достоевский противопоставляет им «партию движения», западничество, «реалистов» и пишет в частности: «Западничество шло путем беспощадного анализа, и за ним шло все, что могло идти в нашем обществе. Реалисты не боятся результатов своего анализа». По мнению Достоевского, выраженному в этой статье, «западничество и даже самые последние его крайности были вызваны неперенным желанием самопроверки, самопознания...» (XIII, 147).

При этом Достоевский — и это особенно существенно — подчеркивает, что «западникам сочувствовала всегда у нас масса общества. Не презирайте ее, эту зарождающуюся массу! Не говорите о ней, как уж и слышится с некоторых сторон, что масса нашего общества слишком ничтожна, слишком невежественна, слишком изуродована на европейский лад... Не утешайте себя этим, не пренебрегайте инстинктами общества, каковы бы они ни были» (XIII, 148, 149).

А. С. Долинин утверждал, что, говоря о западничестве, Достоевский имел в виду прежде всего Герцена¹, и это вполне вероятно, если вспомнить, в частности, герценовское понимание реализма в философии и духовной жизни, характерное для него еще с 40-х годов.

Но одного ли Герцена?

Ведь рассуждения насчет «зарождающейся массы» касаются, как нам думается, непосредственно конца 50-х и начала 60-х годов, ибо весьма мало подходят к обстановке духовной жизни 40-х. Речь здесь идет о процессе демократизации русской духовной жизни.

Никогда еще в русской литературе люди, так или иначе, по социальному положению или по духовному настрою, связанные с социальными низами, не думали, не теоретизировали и не размышляли так напряженно и интенсивно над действительно центральными проблемами личной и общественной жизни, над настоящим и будущим русского человека и человечества, как у Достоевского. Недаром Иван Карамазов говорит о «русских мальчиках», что они любят рассуждать о мировых вопросах, о боге и бессмертии, о социализме и анархизме. Но по-своему

¹ См.: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, «Мысль», Пг. 1922, стр. 306 и след.

теоретизирует и Смердяков, говоря о своей ненависти к России.

Никогда еще, если использовать вышецитированные слова Достоевского, «зарождающаяся масса» не предавалась в такой мере «самопроверке, самопознанию» и «беспощадному анализу». И у самого Достоевского этот поистине «хирургический» анализ и самоанализ идей, чувств, переживаний и их истоков художественно даже побеждают столь страстное в своем напряжении и переломах развитие фабулы его произведений.

Если Герцен художественно воплотил духовную драму русской передовой мысли и самую эту мысль, то у Достоевского перед нами драма стихийного, склонного во многом заблуждаться, при выборе своих целей и пути, еще во многом далекого от политики, самосознания социальных низов, их мысли.

Мыслить стало для героев Достоевского привычкой, повседневностью. Они привыкли познавать себя и придают поэтому процессу мышления обыденную, разговорную форму, которая еще больше оттеняет внутреннее духовное напряжение. Они недоговаривают, спотыкаются в своей речи, нередко приобретающей неуклюжий, тяжелый, даже судорожный характер, пренебрегают всякой отточенностью формулировок, часто противоречат себе, вовсе не стремятся к логической последовательности, постоянно колеблются, сомневаются. Все это отражает увеличение роли еще интеллектуально неопытной «зарождающейся массы» в процессах духовной жизни. С этим связаны и характеристики Достоевским «помещичьей литературы», в которую он включал и Толстого, а с другой стороны, способность увидеть в «Решетниковых» «мысль необходимости чего-то нового в художественном слове» (Письма, II, 365).

Демократизм речевого склада Достоевского с убедительной непосредственностью подчеркнул Глеб Успенский, передавая свои впечатления от его Пушкинской речи. Особенно резко он противопоставил Достоевскому — Ивана Аксакова, характерного представителя российского барства, воспитывавшегося в московских дворянских салонах и славянофильских редакциях на празднословии, не имеющего точного адреса и тем более игнорирующего широкого слушателя. Достоевский «говорил... просто, совершенно так, как бы разговаривал с знакомыми людьми, не

надседаясь в выкрикивании громких фраз, не закидывая головы»¹.

Персонажи Достоевского обладают каждый своим речевым складом. Достаточно сопоставить литературность речи Ивана Карамазова, непосредственную, порой угловатую эмоциональность Дмитрия и говорок себе на уме Смердякова. Однако общим для них является стремление выразить через свою речь не только свою мысль, но и всю амплитуду и противоречия своих чувств и влечений, не исключая самые глубокие инстинкты и хитроумные капризы ума и настроений.

Поэтому чрезвычайно велико, хотя и крайне противоречиво значение одного из художественных открытий Достоевского, впервые проявившееся уже в «Записках из подполья». Здесь писатель гениально определил и охарактеризовал роль инстинктивного в человеческой жизни, сказав устами своего «антигероя», что «хотенье есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями» (4, 155). По уверению автора «Записок», человек может великолепно понимать необходимость «поступить по законам рассудка и истины» и тем не менее внезапно, в противоречии с собственными интересами и выгодой, такой человек «выкинет совершенно другое колено, то есть явно пойдет против того, об чем сам говорил» (4, 150). Это значит, что ему непреодолимо захотелось «почесать» мысль и слово, хотя в этом не было никакого смысла и получалось в результате нечто совсем иное, нежели то, что требовали «законы рассудка и истины».

В рукописях, связанных с созданием романа «Подорок», Достоевский противопоставил такие мотивы человеческих действий, как то, что человеку выгодно, и то, что ему нравится², причем утверждал, что побеждает последнее.

В «антигерое» склонность действовать, как к тому толкают «почесывания» (разумеется, духовные, интеллектуальные и т. п.) поступать так, как «ему нравится», воплощено с крайней последовательностью.

Думается, что в данном случае Достоевский выступил

¹ Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. VI, АН СССР, 1953, стр. 422.

² См.: «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 210.

не только против принципа «разумного эгоизма», но и против психологического метода Чернышевского-художника.

Вспомним, что говорит автор «Что делать?», комментируя мысли Верочки после разговора с Лопуховым. Может показаться странным, что «от мысли о себе, о своем миллом, о своей любви, ты перешла к мыслям, что всем людям надобно быть счастливыми, и что надобно помогать этому скорее прийти. А ты не знаешь, что это странно, а я знаю, что это не странно, что это одно и натурально, одно и по-человечески...»¹.

Чернышевский учил передовых людей идти от личного, не подавляя его, к общему, от личного счастья к стремлению к счастью для всех и получать в этом высокое удовлетворение. Так сказывалась гениальная прозорливость мыслителя и художника, умевшего, как никто в то время, проектировать в человеке будущие лучшие черты его.

Достоевский, в отличие от Чернышевского, показывал, как всякого рода «почесывания», вызываемые именно узколичным, мешают идти от мысли о себе к мысли о том, что всем людям надобно быть счастливыми.

Насколько Достоевский рассматривал и изображал личность именно в этом разрезе, доказывается тем, что в известном смысле героями его произведений становятся сами идеи и сомнения, страсти и инстинкты, о которых мы здесь говорим, они клубятся вокруг и над героями, овладевая ими и воплощая собой атмосферу эпохи.

Духовные блуждания его героев представляли у Достоевского в гиперболически-напряженном и сгущенном виде и потому, что он жизненный материал брал преимущественно с одной стороны, со стороны препятствий на пути своих героев к человеческой жизни, болей и страданий, вызванных метаниями таких людей, отрывом их от народа и разочарованием в революционной мысли и движении.

Но все эти препятствия, боли и страдания, этот отрыв и разочарование действительно имели место в жизни. Нельзя забывать особенности демократического движения той поры. Ведь оно — если иметь в виду его рядовых представителей — глубоко страдало от отсутствия опоры на народные массы; подлинно массовым это движение еще не могло стать. Отсюда и многие народнические иллюзии,

¹ Н. Г. Чернышевский, Полн. собр. соч., т. XI, Гослитиздат, М. 1939, стр. 57.

и попытки насильственным и авантюристическим образом, как это делал Нечаев, преодолеть все трудности революционных задач того времени; отсюда и неустойчивость многих интеллигентов из низов, их забитость, привычка к страданиям.

Односторонность Достоевского была обусловлена исторически, жизненно, художественно. Односторонность эта, быть может, лучше всего проясняется сопоставлением с Щедриным.

Верно ли, что протест против полукрепостнического строя, с которым вступает в сделку буржуазное хищничество, протест, выражаемый всем творчеством Щедрина, выпадает у Достоевского? Разумеется, не верно.

Было бы также ошибочно думать, что Щедрин обходит те сомнения и колебания личности относительно этого протеста и участия в нем, которые владеют героями Достоевского.

Но удельный вес этих тенденций у обоих писателей совершенно различен, что и вытекает из столь различного восприятия русской жизни той эпохи.

Щедрин в сатирическом цикле «За рубежом» писал о том, что «боязнь за «шкуру», за завтрашний день — вот основной тезис, из которого отправляется современный русский человек...». Для Щедрина было очевидно, что «...самоотверженность не в правах среднего человека, да ведь она и не обязательна... Его иск к жизни и ее благам до крайности скромны». И тем не менее этот человек подвергается издевательствам «торжествующей свиньи» и «смертному бою ликующей современности, которая как-то особенно злобно привязывается именно к среднему человеку»¹. Щедрин как художник и сосредоточился на сатирическом и пародийном воспроизведении тех социальных групп, сил, веяний и обстоятельств, которые притесняют и ставят в невозможные условия «вечно ноющее «я» среднего человека. Щедрин каждым своим нервом чувствовал, что любое, даже самое робкое и скромное стремление к подлинно человеческой жизни наталкивается на жестокий политический гнет, и неизменно, в самых различных вариациях, созданных его гениальным воображением, изображал эти политические и нравственные конфликты.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 266, 269, 271, 272.

Достоевский по-своему понимал своеобразие решения Щедриным жгучих проблем современности и его художественно-психологический облик, на что особенно ясно указывает такое место из его записных книжек: «Тема сатиры Щедрина — это спрятавшийся где-то квартальный, который его подслушивает и на него доносит; а г-ну Щедрину от этого жить нельзя»¹. Но, конечно, Достоевский в этой записи страшно сузил и тем самым искажил смысл того, что переживал «сатирический старец», как он его назвал в другой раз.

Щедрин показывал, что «жить нельзя» не ему самому только, а, в сущности, всем, что столкновение с социально-политическим гнетом неминуемо, и своим творчеством подталкивал «среднего человека» к этому выводу. Щедрин, как никто, изучил все повадки и всю тупую жестокость «торжествующей свиньи» и ее слуг и неизменно обличал всю тщету надежд на возможное соглашение с ней, способное спасти и обезопасить личность, но отнюдь не снимал ответственности с нее.

Достоевский также сознавал всю нестерпимость той обстановки, в которой жил русский человек той поры, но он был подавлен собственным жизненным опытом, поражением революции 1848 года, всем тем, что вытекало из отсутствия массового революционного движения в России, из победы реакции после 1862 года и торжества хищничества, из, казалось ему, полной иллюзорности революционных надежд, упований и теорий. Лишенный просветительской веры Щедрина, он и сосредоточил свое внимание на несчастиях и страданиях, исканиях и сомнениях, боли и метаниях личности между мечтой о социализме и буржуазным укладом.

У Достоевского политические враги личности и народа в их пореформенном облики оказываются далеко-далеко на заднем плане его творчества. Епанчин и подобные ему пореформенные деятели не показаны в их политическом значении.

В известном смысле творчество Достоевского, несмотря на его намерения, объективно свидетельствовало о громадной опасности, стоявшей перед Россией, перед русским народом и интеллигенцией на путях поисков правильной революционной теории, верного революционного пути,

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 370.

предостерегало об опасностях аполитизма, ухода от борьбы, мелкобуржуазного индивидуализма, религиозного смирения.

В этом нельзя не видеть отражения всей национальной народной значимости тех умственных и душевных исканий, сомнений и мук, которыми был обуреваем и Достоевский, и его герои.

34

6

Достоевский стремился к тому, чтобы каждый думал о судьбе и счастье всех, но он глубоко сомневался в том, что в этом можно убедить всех, что мысль каждого действительно изберет такой путь. В его сомнениях объективно отражался кризис просветительской и социалистически-утопической мысли, которая в эту эпоху упорно искала объективного обоснования своей веры в лучшее будущее человечества, в его разум и созидательные силы, но не в состоянии была найти эти обоснования.

Дидро в «Энциклопедии», называя индивидуалиста и эгоиста, отказывающегося искать истину и заботящегося только о собственном благе, «диким зверем», противопоставлял его человечеству, для которого «всеобщее благо есть его единственная страсть»¹. Но в 60—70-е годы XIX века, после того как посулы западноевропейской буржуазной демократии и республики оказались иллюзиями, утопический социализм потерпел поражение, а в России революционное движение не стало массовым, Достоевский сосредоточил свою художническую энергию на противоречии между лучшими стремлениями человечества, которые объективно являлись стремлениями социалистическими, и колебаниями личности. Он усомнился в том, будет ли человечество действительно бороться за «всеобщее благо», и особенно стал сомневаться в том, возможно ли убедить человечество в необходимости этой борьбы доводами разума и науки.

Достоевский хотел найти опору в народе, но не смог закрыть глаза на то, что и в крестьянстве началось «преклонение... перед деньгами, пред властью золотого мешка» (XI, 171), хотя вновь и вновь пытался идеализировать крестьянина как носителя религиозной веры.

¹ Дени Дидро, Собр. соч., т. VII, Гослитиздат, 1939, стр. 203—204.

Герои Достоевского находятся между устремлением к счастью для всех и соблазнами собственничества, денег, буржуазного уклада, и можно сказать, что эти силы живут в самых разных соотношениях в главных героях писателя, определяют их судьбы, мировоззрение, мысли, инстинкты.

Таков, в сущности, жизненно-социальный эквивалент знаменитых слов Дмитрия Карамазова о красоте: «Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (9, 139).

Социализм, революция притягивали высотой своих идеалов, человечностью, естественностью своего протеста против невыносимого гнета, самоотверженностью борьбы, и они же отталкивали отсутствием в то время реальных жизненных плодов революционной борьбы, тяжестью последней, вызывали острейшие сомнения в своих методах и неистовые колебания.

Буржуазный порядок отталкивал, внушал ужас и отвращение всей уродливостью своего хищничества и эксплуатации и вместе с тем разжигал соблазны, притягивал возможностью самоутверждения личности, сулил наполеоновскую власть и ротпильдово могущество.

Личность, изображаемая Достоевским, — личность мятущаяся и страдающая, раздвоенная и кидаящаяся в разные стороны, очень часто сама сознающая свою двойственность. Но и в самых страшных низинах падения она сохраняет, пусть забитое и униженное, но неискоренимое, хотя вновь и вновь подавляемое, стремление к лучшей жизни, доступной всем, чаще всего пытающееся опереться на религию, но тем самым и внутренне подрываемое.

Достоевского мучила та «болящая рана современного человека», на которую, как отмечалось выше, указал и его великий антагонист Щедрин. Рана эта, вызванная противоположением между «олимпийским величием теории» и «болезненной чувствительностью жизни», то есть объективно между социалистической теорией и действительностью, вновь и вновь напоминала о себе Достоевскому. Он даже склонялся к тому, что противоречие это не будет преодолено не только в данную эпоху, но и в самом отдаленном будущем, разве только на пути религиозного познания. Щедрин же, остро ощущая всю злую иронию судьбы, заключенную в необходимости утешаться не жизнью, а «утешениями историческими», вместе с тем был убежден, что в процессе борьбы с угнетателями и эксплуа-

таторами происходит исторический процесс «нарастания добра»¹, роста человека и масс.

Однако Достоевский не просто остановился на выводе о неразрешимости этого противоречия.

Тогда он мог бы отойти от него, забыть о нем. На деле он вновь и вновь возвращался к нему, и не только потому, что передовая социалистическая мысль вызывала у него все более резкие возражения, окрашенные порой даже высокомерной презрительностью, скрывавшей крайнее раздражение, если не злость.

Достоевский чувствовал всемирно-историческое значение этого противоречия, и мысль его была прикована к нему, хотя постоянно искала доказательства его неразрешимости. И самое постоянство это против его воли оборачивалось, в сущности, признанием необходимости решения этого вопроса, избавления от этой раны, боль которой не утихала.

Противоречия и «противоположение» между теорией и жизнью резко сказались в мировоззрении ряда передовых мыслителей середины и второй половины XIX века. Герцен еще в книге «С того берега», под влиянием поражения революции 1848 года, противопоставлял «факт современного мира» — «отвлеченным нормам, которые строит чистый разум». Но он вместе с тем призывал заниматься «историей как действительно объективной наукой», искать «законы исторического развития», которые и объяснят «исполнение социализма»². Над этими же проблемами, над законами истории пристально размышлял, как мы видели, Щедрин.

Коренное отличие Достоевского и от Герцена и от Щедрина заключалось в том, что он глубоко сомневался в самой возможности найти научные законы, которые объяснили бы развитие жизни, больше того — сомневался в том, способна ли вообще наука чем-либо помочь обществу в разрешении стоящих перед ним задач, в завоевании лучшего будущего, социализма.

Эти сомнения обнаженно выступают в публицистике Достоевского, в «Дневнике писателя», притом чем дальше, тем во все более противоречивых формах.

¹ Н. Щедрин (М. Е. Салтыков), Полн. собр. соч., т. XIV, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 271.

² А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, АН СССР, стр. 67, 78.

В январе 1876 года Достоевский в «Дневнике» заявлял: «Я знаю и верую твердо, что всеобщее просвещение никому у нас повредить не может. Верую даже, что царство мысли и света способно водвориться у нас, в нашей России, еще скорее, может быть, чем где бы то ни было...» (XI, 173). Но тут же в следующей статье «Дневника» он в высшей степени скептически отозвался о плодотворности научных и технических открытий, способных освободить человечество от материальных лишений. По мнению Достоевского, это привело бы лишь к тому, что человечество лишилось бы духовности — «люди вдруг увидели бы, что жизни уже более нет у них, нет свободы духа, нет воли и личности...» (XI, 175).

Тем не менее в февральском выпуске «Дневника» Достоевский выражает сомнение в том, что «цивилизация испортит народ» и непременным условием преклонения перед народом считает то, «чтоб народ и от нас принял многое из того, что мы принесли с собой» (XI, 186).

Но что же способны интеллигенция, образованное общество дать народу, так и остается здесь неразъясненным.

В апрельском выпуске того же года Достоевский, вновь возвращаясь к этому вопросу, уже противопоставляет «народные идеалы» и некоторые, не очень ясно определенные стороны культуры, цивилизации. Однако в конце этой статьи, ссылаясь на свои же вышеприведенные слова из февральского выпуска о том, что и народ должен что-то принять «от нас», затем обещает: «Вот эту сторону нашей культуры, которую и надо считать за драгоценность... я и хочу указать и разъяснить. Итак — до майского номера» (XI, 264).

Но ни в майском, ни в последующих номерах «Дневника» Достоевский своего обещания не выполнил, хотя вновь и вновь касался этого вопроса. Так, например, в октябрьском выпуске того же 1876 года Достоевский пишет: «Мне бы хотелось особенно вывести, каким образом запросы и требования нашей «образованности» могли бы и теперь... сойтись вполне с указанием народным...» (XI, 442). Но это «каким образом» так и остается неразъясненным.

И только в 1880 году, в полемике с А. Д. Градовским, вновь возвращаясь к этой теме, писатель категорически отказывается видеть в «науках и ремеслах» нечто относящееся к «просвещению», ибо последнее — это «свет духовный, озаряющий душу, просвещающий сердце, направляющий ум и указывающий ему дорогу жизни». И оказы-

вается, что «наш народ просветился уже давно, приняв в свою суть Христа и учение его» (XII, 392).

Здесь как будто абсолютно противопоставляется «наука Запада» (особенно наука, связанная с позитивизмом) и русское «просвещение духовное» (XII, 392). Достоевский здесь видит в науке нечто второстепенное, материальное по сравнению с «просвещением».

Однако писатель не смог примирить свои оценки «науки» и «просвещения», ибо последнее он был вынужден свести к религии, а вместе с тем чувствовал, как он признавал и в 1881 году, потребность народа в цивилизации, культуре, науке. Достоевский в непримиримом противоречии не только со своим художественным творчеством, но и с многими своими высказываниями пытался уверить себя, пытался сделать вывод, что народ уже просвещен (в христианском смысле слова) и для него культура, цивилизация, наука — нечто второстепенное. В Пушкинской речи даже получалось, что Пушкин возник как бы независимо от развития русской передовой культуры, что, однако, естественно, тут же опровергалось всем богатством его творчества.

Достоевский не смог убедить читателей и самого себя в том, что народу и интеллигенции спасение и счастье принесет религия, христианское «просвещение», хотя и говорил к концу жизни о «социализме народа русского», о «русском социализме», основанном на *«всесветном единении во имя Христово»* и противопоставленном «коммунизму», «механическим формам» (XII, 436), притом представление о таком социализме сочеталось у великого писателя с утверждением «органической, живой связи народа с царем своим» (XII, 439).

Вообще, «Дневник писателя» является свидетельством отчаянных колебаний мысли Достоевского, с одной стороны, обращенной к будущему, к демократии и социализму, к пореформенному «гражданскому воскресению» русского народа «в новую жизнь» (XII, 433), а с другой — склонной к идеализации религии, православной церкви и монархизма.

В последнем выпуске «Дневника писателя» (1881) Достоевский заявляет: «Народу страшно нужна интеллигенция» (XII, 426), — и не раз указывает с сожалением на то, что «культуры у нас нет» (XII, 423). Больше того: в связи с победами Скобелева он предлагает провести же-

лезные дороги в Сибирь и Среднюю Азию и говорит о «миссии нашей цивилизаторской в Азии» (XII, 454).

А главное, такой устой патриархальных отношений и народнических воззрений, как община, вызывает у Достоевского недоверие, община «как будто бы уже теперь тянет к чему-то похожему на начальство» (XII, 434).

Несмотря на колебания в сторону реакции и религиозные упования, Достоевский искал путь, ведущий вперед. Как его ни привлекало патриархальное во Влаसे, в Марее, он все же не делал главную ставку ни на отсталость, ни на общину, ни на патриархальность. Он не возлагал всех надежд и на нравственное самосовершенствование (подобно толстовству), как на индивидуальный акт, хотя и призывал к нему, ибо с его точки зрения нужно, чтобы «все захотели» лучшего будущего, о чем сказано в «Сне смешного человека».

Достоевский надеялся только на силы самого человека, на всех людей в их предельном напряжении, которое возможно где-то в будущем. Вместе с тем он постоянно и остро, до болезненности ощущал всю меру человеческой слабости, неустойчивости, яд и соблазны темных инстинктов, неотстранимость страданий, которые он даже идеализировал.

Поэтому в его творчестве чувствуется непроходимая пропасть между настоящим и будущим. Найти путь к будущему ему не было дано, но он искал его постоянно.

Думается, правильно было бы сказать, что Достоевский взвешивал различного рода представления о путях к светлomu будущему, не присоединяясь окончательно ни к одному из них. Он мечтал о том, чтобы все захотели изменить жизнь к лучшему, в духе демократического и социалистического идеала, но не знал, как этого достичь.

Поэтому определение «христианский социализм» не исчерпывает истинную суть воззрений Достоевского, как думает Н. И. Прудков¹, ибо такой социализм, как на то было указано еще в Коммунистическом манифесте, обращен к прошлому. Но порой Достоевский действительно, как верно указывает М. Б. Храпченко, высказывал в публицистике взгляды в духе христианского социализма².

Достоевский как художник был настолько захвачен пореформенным бурлением русской жизни, чувством лич-

¹ См.: «Идеи социализма в русской классической литературе», «Наука», Л. 1969, стр. 369.

² См.: «Коммунист», 1971, № 16, стр. 123.

ности и его противоречиями, напряженнейшими исканиями мысли, что не в состоянии был воплотить победу христианских идеалов.

Еще в заметках «Социализм и христианство» из записной тетради 1864—1865 годов Достоевский, противопоставляя социализм и христианство, рассматривал патриархальность как уходящий в прошлое этап развития человечества¹.

В «Идиоте» писатель в лице своего героя создал образ от природы невинного человека (это его качество несколько раз подчеркнуто в подготовительных материалах²), которого и сопоставляет с Христом («Князь Христос»³) и жизнь которого представляет собою попытку осуществления «теории практического христианства»⁴.

Князь Мышкин выступает в романе, в сущности, и как персонаж среди других, и как обозреватель русской действительности пореформенных лет, руководящийся именно христианскими идеалами и даже воплощающий их в самой своей личности.

Достоевский показал, что Мышкин «только прикоснулся» к жизни действующих лиц романа, «но где только он ни прикоснулся — везде он оставил неизгладимую черту». И тем не менее Достоевский должен был не только признать в подготовительных материалах, но и показать в самом романе «бессилие помочь», свойственное князю, который «видит все бедствия»⁵ России той поры.

Можно сказать, что самая суть «Идиота» в сконцентрированной и возвышенной форме была впоследствии воплощена в образе Христа из легенды о Великом Инквизиторе. Здесь Христос также бессилен, хотя и его прикосновение неизгладимо, как прикосновение каждой искренней и страстной веры и убеждения. И также бессилен Зосима.

Так на языке художественных образов Достоевский приходил к выводу об утопичности своей мечты о христианском социализме, о его бессилии. Художественное творчество Достоевского сталкивалось не только с его религиозной мечтой, но и с его отрицанием науки. Ибо вся атмосфера, наполнявшая собой его произведения, была

¹ См. «Литературное наследство», т. 83, стр. 250.

² См.: «Из архива Ф. М. Достоевского. Идиот. Неизданные материалы», Гослитиздат, М.—Л. 1931, стр. 120, 121.

³ Там же, стр. 129.

⁴ Там же, стр. 148.

⁵ Там же, стр. 122, 123.

атмосферой напряженной и страстной мысли. «Все настоящие русские люди — философы», — говорит Дмитрий Карамазов и, исходя из этого, противопоставляет себя мелко и хищнически расчетливому Ракитину, этому буржуа в интеллигентском облики, и именно потому — «смерду».

Правда, Достоевский через своих героев пытается обратить человеческое познание на «тайну божью», но ведь в его произведениях воплощалась не эта, оказывавшаяся недостигнутой цель познания, а самый процесс мысли во всех его противоречиях и сомнениях. Мысль, как человеческая потребность, ее горение, поиски и муки торжествовали в конечном итоге над религиозной верой в ее искусственной гармоничности, скрывающей неподвижность и догматизм мысли.

Но и сами религиозные искания Достоевского были глубоко противоречивы.

7

В ряде публицистических выступлений Достоевский утверждал, что христианское «просвещение» является истинной сутью народной жизни. Тем самым он противопоставлял это «просвещение» науке и склонялся к подчинению жизни религиозной догме.

Однако художественному творчеству Достоевского органически было присуще сильное и напряженное чувство «живой жизни», свойственное в особенности тем его героям, которые теми или иными сторонами своего мироощущения были близки ему самому.

С этим чувством связано и противопоставление жизни и законов общественного развития. Противопоставление это играет очень важную роль в «Сне смешного человека», этом замечательном «фантастическом рассказе». Те счастливые и совершенные люди, которые привиделись «смешному человеку», воодушевлены разумом, но они не обладают «нашей наукой», не стремятся к познанию жизни, ибо «знание их было глубже и выше, чем у нашей науки». Это какое-то интуитивное, не совпадающее, однако, с религиозным откровением, «знание».

Когда же счастливые люди оказываются развращенными, то выражается это и в индивидуалистическом «обособлении», и в том, что у них появилась «наша наука», и в убеждении, что «сознание жизни — выше жизни», «знание законов счастья выше счастья» (10, 438).

Легко заметить влияние публицистических концепций «Дневника писателя» и на этот рассказ. И все же Достоевский не смог отождествить христианское «просвещение» и «знание» счастливых людей. Противопоставление приобрело гораздо более глубокий смысл и обнаруживало вместе с тем острое внутреннее противоречие.

Вопрос о способности чувствовать «живую жизнь» — один из центральных у Достоевского. В «Братьях Карамазовых» он встает как противопоставление жизни и смысла ее — «жизнь полюбить больше смысла ее», «прежде логики», — так формулирует Алеша в главке «Братья знакомятся» суть слов Ивана.

Бесспорно, что творчество Достоевского передает «живую жизнь» (выражение, встречающееся еще в «Записках из подполья») в ее напряжении, внутренней борьбе, столкновениях и противоречиях. Но можно ли сказать, что Достоевскому удалось увидеть и воплотить все существенные стороны, элементы и черты «живой жизни» его времени? Думается, что нет. Это вытекает из самого понимания и видения им жизни.

В созданной им картине нет места передовому человеку, передовой мысли, стремящейся познать, понять и возглавить жизненный поток, народное, национальное развитие, то есть нет того элемента, который так или иначе присутствует у Пушкина, Герцена, Чернышевского, Некрасова, Щедрина. Это, разумеется, не упрек Достоевскому, но лишь констатация его односторонности, по-разному проявляющейся почти у каждого художника. Правда, на начальном этапе своего творчества в «Хозяйке» Достоевский попытался создать образ человека науки, но ему это явно не удалось.

С этим связано острейшее внутреннее противоречие той постановки интересующей нас проблемы, которая содержится и в «Сне» и в «Братьях Карамазовых».

Противопоставление жизни и ее смысла, законов, ею управляющих, должно звучать как протест против догматического мышления, навязывающего действительности свои рационалистические выводы. Но отрицание науки, «спокойствие» счастливых людей, не видящих противоречий действительности, и даже мысли Ивана не мирятся с напряжением всех человеческих сил, с той жаждой познать смысл жизни, которая владеет героями Достоевского.

Объективно противопоставление «живой жизни», с одной стороны, и ее смысла, логики, законов, ею управляю-

щих и определяющих пути к счастью, к социализму, с другой, отражало разрыв, существовавший в ту эпоху между поисками революционной теории, законов общественного развития и действительностью. Но на это объективное противоречие накладывались и публицистически выраженные блуждания мысли Достоевского.

Вместе с тем художественное изображение Достоевским богатства человеческой жизни во всех ее самых разнородных элементах от «жесточкого сладострастия» («Сон»), от «изгибов inferнальных» до «души», если использовать выражения Дмитрия Карамазова, от Шиллера до «почесываний», оказывало своеобразное обратное воздействие на религиозные воззрения писателя.

Религиозная вера Достоевского очень сложными путями сплеталась с его реалистическим творчеством и не только теми путями, на которых могло произойти взаимное опровержение. Эта вера, в каких-то отношениях, какими-то своими сторонами, в чем-то существенном, изменялась, но, полностью не саморазрушаясь, искала соответствия с реалистическим взглядом художника на мир. Что же происходило при этом?

Остановимся прежде всего на одной мысли из «Дневника писателя», которая привлекла внимание многих писавших о Достоевском и действительно заслуживает того.

В октябрьском выпуске «Дневника писателя» за 1876 год была помещена статья «Приговор», представляющая собой исповедь человека — «логического самоубийцы», пришедшего к выводу, что «без веры в свою душу и в ее бессмертие бытие человека неестественно, невысказано и невыносимо» (XI, 485). Возвращаясь в декабре в статье «Голословные утверждения» к этой теме, своеобразным преломлением которой был еще образ Кириллова в «Бесах», Достоевский так формулирует свой вывод: «Если убеждение в бессмертии так необходимо для бытия человеческого, то, стало быть, оно и есть нормальное состояние человечества, а коли так, то и самое бессмертие души человеческой *«существует несомненно»*» (XI, 488—489).

Связь такого убеждения с религиозной верой не может быть подвергнута сомнению, но бросается в глаза вместе с тем, что основана она не на утверждении существования сверхъестественных сил, бога, а на своеобразном истолковании органических душевных потребностей человека.

Не удивительно, что такое обоснование мысли о бессмертии души встретило возражения со стороны В. Роза-

нова, послушного религиозной и церковной догме. Он считает самую попытку Достоевского доказать бессмертие души несостоятельной: «К счастью, идея бессмертия не относится к числу доказуемых, т. е. для нас внешних, нами усматриваемых идей; но благодатно она дается или не дается человеку, как и вера, как и любовь»¹. В. Розанов, в отличие от Достоевского, уповает именно на божественную благодать, а не на человеческую природу, не на потребность человеческого сознания и существования.

Для понимания же соотношений идеи о бессмертии души и художественного творчества писателя особенно важны следующие строки из статьи «Голословные утверждения», непосредственно продолжающие вышеприведенные «Словом, идея о бессмертии — это сама жизнь, живая жизнь, ее окончательная формула и главный источник истины и правильного сознания для человечества» (XI, 489).

Такое представление о теснейшей связи, существующей между идеей о бессмертии и живой жизнью, перешло, видоизменившись, в «Сон смешного человека».

Вместо «живой жизни» перед нами в этом рассказе «вечная жизнь».

Изображенные здесь счастливые люди «почти не понимали, когда я спрашивал их про вечную жизнь, но, видимо, были в ней до того убеждены безотчетно, что это не составляло для них вопроса» (10, 434).

Между этими людьми существует «земное единение», охватывающее даже «умерших своих», и хотя «у них не было храмов, но у них было какое-то насущное, живое и непрерывное единение с Целым вселенной» (10, 434).

Эти люди воплощают собою и «вечную жизнь», и убеждение в бессмертии.

Вопрос о бессмертии и о живой жизни ставится в «Братьях Карамазовых». Однако жизненная правда романа не позволила идее бессмертия стать «формулой» живой жизни, как о том было сказано в «Дневнике писателя». Идея эта бессильна охватить жизнь в ее напряжении и движении.

Правда, кончается роман речью Алеши на похоронах Илюшечки, утверждающей идею бессмертия. Однако звучит это утверждение здесь как мечта, как детская вера, ведь обращается Алеша к мальчикам.

¹ В. Розанов, «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, СПб. 1906, стр. 249.

Роман же в целом в большей степени опровергает, нежели подтверждает «формулу». Последняя предполагает именно то спокойствие, то отсутствие напряжения и движения, которого, в отличие от счастливых людей из «Сна», не знают герои романа. «Живая жизнь» оказывается антиподом «вечной жизни». Последняя ведет к представлению о человеческом счастье, о самой жизни как о чем-то остановившемся, предопределенном, идиллическом и не развивающемся.

Недаром в разговоре с Шатовым Кириллов указывает на противоположность «вечной гармонии», с одной стороны, и развития — с другой. С мечтательным представлением о бессмертии как заданной «гарантией» земной жизни не мирится буря чувств и мыслей, владеющая героями «Братьев Карамазовых». В «Сне» Достоевский декларировал примат гармонического и счастливого Золотого века над сложностью и противоречивостью подлинной жизни. И как бы мстя ему, эта художественно воплощенная в романе жизнь оказывалась несравненно богаче и сложнее такого представления.

Но в высшей степени примечательно то, что в «Сне» «смешной человек», став свидетелем того, как идиллическое общество было развращено, и отвергая социалистический путь переделки людей и их отношений, не теряет надежду на лучшее человеческое устройство силами самих людей. «Главное любить других как себя» — «если только все захотят, то сейчас все устроится» (10, 441), то есть любви всех, ближних и дальних, и тогда — «если только все захотят» — на земле устроится счастливое и гармоничное общество.

И в поучениях старца Зосимы, в речах «таинственного посетителя» высказано убеждение, что, когда люди примут мысль — «всякий человек за всех и за вся виноват, помимо своих грехов», — тогда «настанет для них царствие небесное уже не в мечте, а в самом деле», то есть в самой земной жизни и именно усилиями самих людей.

Легко и вполне правомерно указать на элементы интуитивизма и других идеалистических тенденций в этих размышлениях и чаяниях героев Достоевского и его самого. Но именно потому, что он был великим реалистом, его публицистически выраженные религиозные идеи, оказавшись в соприкосновении с глубоким изображением жизни и входя в это изображение, испытывали новые импульсы и получали новое развитие не в том, однако, смысле, что они превращались в свою противоположность, становились

материалистическими и т. п. Эти идеи, в противоречии с самим существом своим, начинали искать себе не божественное, мистическое, а человеческое обоснование.

Религиозные идеи, вступая в конфликт с реализмом писателя, с его отражением земной жизни, с отражением, не допускающим существования иной действительности, с его внутренними сомнениями и колебаниями, принимали новые своеобразные формы и не в состоянии были стать господствующими в его художественном творчестве и мировоззрении.

Поэтому и оказалось, что решающим является не божественная благодать, а «правильное сознание» человечества, что даже идея бессмертия выступает не как мистическая аксиома, а как вывод из коренных, хотя и спорно понятых потребностей человека, что устройство человеческого общества, основанное на любви ко всем, на сознании своей ответственности за всех, возможно осуществить на земле, «если только все захотят».

В самой «живой жизни» Достоевский стремился увидеть гармоническое развитие лучших человеческих качеств, ставшее доступным всем и изменяющее общественные отношения между людьми.

В этом отношении, быть может, особенно красноречива та картина человеческого общества, которую рисует Версиров, исходя из предположения, что «великая прежняя идея», то есть религиозная идея, вера в бессмертие, оставила людей: «Осиротевшие люди тотчас же стали бы прижиматься друг к другу теснее и любовнее... Исчезла бы великая идея бессмертия, и приходилось бы заменить ее; и весь великий избыток прежней любви к тому, который и был бессмертием, обратился бы у всех на природу, на мир, на людей, на всякую былинку. Они возлюбили бы землю и жизнь неудержимо и в той мере, в какой постепенно сознавали бы свою преходимость и конечность, и уже особенною, уже не прежнею любовью. Они стали бы замечать и открыли бы в природе такие явления и тайны, каких и не предполагали прежде... Они работали бы друг на друга, и каждый отдавал бы всем все свое и тем одним был бы счастлив...» (8, 519).

Нельзя и нет в этом никакой необходимости выдавать эту, по выражению Версирова, «фантазию» за прозрение самого Достоевского. Но одно то обстоятельство, что в воображении писателя возникло сознание самой возможности избрания человечеством такого пути, хотя и овеянного глу-

бокой грустью, но открывающего новые, неведомые ранее возможности сближения, сплочения людей между собой, любви (уже не христианской), углубления человеческой пылкости, исследовательского дара, усиления власти над природой,— одно это обстоятельство в высшей степени знаменательно.

Крайне существенно и то, что Достоевский доверил эту мысль, эту фантазию человеку, которому он придал замечательное обаяние и предоставил ему возможность выразить эту мечту проникновенно лирически.

Конечно же, Версиров остается Достоевскому внутренне чуждым. И все-таки такой путь представлялся ему самому, по-видимому, столь значительным, что требовал взвешивания, обдумывания, если не соблазнял и не увлекал чем-то самого писателя.

Иначе говоря, Достоевский был способен мысленным взором увидеть и такое человечество, которое идет к светлому будущему, уже не зная религиозной веры, идеи бессмертия, и тем не менее не только не слабеет, не распадается, а укрепляет свои силы. Видел и прямо, решительно не опровергал, а говорил устами Аркадия лишь о странности таких мыслей, передавая их вместе с тем страстно.

Значение этой «фантазии» Версирова довольно редко анализируемой в научной литературе о Достоевском¹, бесспорно очень велико, и никак нельзя мысль Версирова о возвращении Христа и воскрешении религиозной веры выдавать за окончательный вывод самого Достоевского. Перед нами две гипотезы великого писателя о путях человечества к лучшему будущему.

Во всем этом Достоевский расходился не только с К. Леонтьевым, издевавшимся над «гармонией (à la Достоевский)» и над «всеобщей любовью»² и вместе с иеромонахами Оптиной пустыни смеявшимся над идеей «Братьев Карамазовых» о «земном торжестве христианства»³, но и с Владимиром Соловьевым.

У Соловьева общим с Достоевским было представление о постепенном одухотворении человека как важнейшей тенденции исторического процесса, он также верил в бес-

¹ Этого вопроса касаются в вышеуказанной работе Н. И. Пруцков, а также Л. М. Розенблюм («Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 20).

² «К. Леонтьев о Владимире Соловьеве и эстетике жизни», изд-во «Творческая мысль», М. 1912, стр. 11.

³ Там же, стр. 29.

смертие, но «доказательств» тому (курсив наш.— Я. Э.) «мы напрасно стали бы искать в его сочинениях»¹, — пишет исследователь взглядов Соловьева. Исследователь констатирует также, что у Соловьева рассеялась «вера в возможность царства божия на земле, которую он лелеял одно время вместе с Достоевским», последний же «иначе, как на земле», и представить его себе не мог»².

Огромную роль играет у Соловьева учение об идеальной церкви как воплощении божьего царства, вовсе чуждое великому писателю.

Вполне прав Э. Радлов в том, что мышление Соловьева, в отличие от Достоевского, «остается догматическим»³, хотя вместе с тем явно преувеличивает их идейную близость. Ведь самое «царство божие» является для Достоевского не аксиомой веры, а осуществлением человеческих стремлений, что для философа было неприемлемо.

Главное же в том, что, если Соловьев умозрительно конструировал «царство божие» на небесах, Достоевский, соединяя стремление к гармонической жизни с пронизательнейшим критицизмом, прослеживал развитие всех тех порожденных самой действительностью идей, чувств, инстинктов, которые мешали людям объединиться, сплотиться, строить новое общество.

Достоевский художественно воплотил не столько человеческое стремление к гармонии, сколько напряжение и кипение всех человеческих инстинктов и сил, нередко в их крайней необузданности и иступленности; «неутолимую» жажду жизни⁴. Но это кипение и напряжение пронизано страстной и аналитической мыслью, хотя и бьющейся в тщетных попытках найти истину, ошибающейся, оступающей, но не отказывающейся от своих исканий. В этом корни поэтичности художественного мира Достоевского.

Религиозно окрашенное стремление Достоевского к человеческой гармонии или стремление к богу такого его героя, как Дмитрий Карамазов, провозглашающий «все — дитё», является демократическим и антииндивидуалистическим, ибо Достоевский на каждого возлагал нравствен-

¹ Э. Л. Радлов, Владимир Соловьев. Жизнь и учение, изд-во «Образование», СПб. 1913, стр. 103.

² «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, изд-во «Мысль», Пг. 1922, стр. 166, 170.

³ Там же, 162.

⁴ Из записных книжек к «Преступлению и наказанию». — В кн.: Ф. М. Достоевский, Преступление и наказание, «Наука», М. 1970, стр. 551.

ную ответственность за всех. Изображая страдания, он боролся за счастье для всех, для «малых детей» и для «больших детей», как говорит Митя.

Религиозные воззрения Достоевского и его сомнения в возможности научно познать пути к лучшей действительности, законы, обосновывающие дорогу к счастью, к социализму, связаны и с характером понимания им проблем «среды» и личности как этической проблемы.

В «Дневнике писателя» за 1873 год, выступая против веры Белинского в «нравственные основы» социализма, Достоевский заявляет, что критик не указал «ни единой» из таких основ и утверждает, что социализм «разрушает свободу личности». Белинский же, выше всего ценя разум, науку и реализм, отрицал, по мнению автора «Дневника писателя», «нравственную ответственность личности» (XI, 8), тем самым и ее свободу.

Для Достоевского попытка научного познания законов общественного развития чревата отказом от «нравственной ответственности личности». Таково, как известно, и обычное идеалистическое и субъективистское возражение против материалистических представлений о детерминированности общественной жизни, хотя на самом деле такая детерминированность отнюдь не исключает личную ответственность.

Однако у Достоевского это возражение воплощалось в реалистические образы, ибо личность русского человека представлялась ему брошенной в водоворот хаотического течения пореформенной жизни, законы развития которой установить невозможно.

«Все прерывается, падает, отрицается как бы и не существовало», «нет оснований нашему обществу, не выжито правил, потому что и жизни не было»¹. В этом суждении заключалась важная доля исторической правды, ибо научной революционной теории, способной объяснить столь сложную русскую действительность той поры, еще не было, но самые искания передовыми людьми этой теории имели сами по себе огромное исторически плодотворное значение, чего Достоевский не увидел.

Исходя из такого восприятия русской жизни, он и придавал исключительное значение нравственной ответственности личности и отрицал зависимость ее от «среды», лишенной какой-либо устойчивости.

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 342.

Носителями личной ответственности и становятся его герои, с ней и связан вопрос об их отношении к народу, ко всем. Однако герои Достоевского мыслят и стремятся познать действительность, себя и других людей, хотя писатель, их создавший, и пытается толкнуть их из сутолоки «живой жизни» к религии, как к спасению.

8

Но как определить социальные корни творчества Достоевского? Мы думаем, что социологическая точность была бы здесь мало спасительна. Понятие «городское мещанство», столь часто используемое, когда говорят о социальных корнях творчества Достоевского, едва ли способно многое объяснить, осветить галерею его персонажей и тем более его собственный духовный мир.

Тем не менее поиски социальных корней творчества Достоевского являются залогом успеха на пути к социолого-историческому объяснению его творчества. Преимущества такого подхода особенно выделяются на фоне узколитературного или узкобиографического понимания его произведений в ряде исследований буржуазной литературной науки и эстетики.

Однако прикрепление писателя к «городскому мещанству» так, как это делал В. Ф. Переверзев, подразумевало, в сущности, психологическое единство, если не статичность, этого социального слоя. Но о каком психологическом единстве «городского мещанства» можно говорить, имея в виду, с одной стороны, мещан маленьких русских городков, разного рода Окуровых (притом в период, на десятилетия предшествовавший тому, который отразил Горький), а с другой стороны, разночинных интеллигентов из мещанства и крестьянства, с великим трудом завоевывавших культуру и науку и шедших в революцию, или мещан промышленных городов, например, Тулы, где уже в 1881 году более 72 процентов рабочих знаменитого оружейного завода составляли тульские мещане ¹.

Не помогает и такое уточнение, как «упадочное мещанство» ², понятие это весьма мало подходит к широким кругам разночинной интеллигенции.

¹ А. Г. Рашип, Формирование промышленного пролетариата в России, Соцэкгиз, М. 1940, стр. 320.

² В. Переверзев, Творчество Достоевского, изд. 3-е, ГИЗ, М.—Л. 1928, стр. 51.

Конечно, можно сказать, что психология мещанина определяется ощущением духовной и социальной промежуточности и запуганности. Вспомним слова Тиунова из «Городка Окурова»: «...человек ни к чему не прилепленный, сиречь — мещанин! Надо бы говорить — мешанин, потому — все в человеке есть, а все — смешано, переболтано»¹. Да и у Достоевского «человек из подполья» признается: «Я поминутно сознавал в себе много-премного самых противоположных... элементов. Я чувствовал, что они так и кишат во мне...» (4, 135).

Но разве такая психология была тогда свойственна одним мещанам, одной мелкой буржуазии? А быстро пролетаризовавшиеся кустари и ремесленники? Ленин особо отмечал, что среди участников освободительного движения в 80—90-х годах было 19,9 процента «деклассированных людей, т. е. выбитых из своего класса, оставшихся без связи с определенным классом»². А каков был процент деклассированных во всем населении России в этот период хаотического брожения и поисков «где лучше?», как назвал свой роман Решетников? И надо думать, что такие деклассированные люди (многие из них из крестьянской среды), бродившие по дорогам России, ощущали себя выбитыми из социальной колеи в большей мере, чем темные мещане городка Окурова — ведь Тиунов среди них исключение, своего рода философ мещанства.

Не верней ли было бы сказать, что Достоевский переносит в свое творчество в предельно напряженных, бурлящих, смятенных, одержимых и даже неистовых проявлениях психологию, свойственную различным слоям социальных низов России и связанной с ними интеллигенции, вынужденных, с их чувством личности, искать себе место в буржуазном укладе и вместе с тем влекомых к справедливому общественному строю, к социализму, истинный характер и пути к которому они не могли видеть?

Имп владел пусть глухой и инстинктивный, но нестремимый протест против невыносимого социально-политического полукрепостнического гнета и буржуазной эксплуатации, и вместе с тем они чувствовали себя, пусть на положении глубоко страдающей жертвы, причастными к той «общей свалке из-за денег», о которой писал Ленин. Напомню контекст этой замечательной формулировки,

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 9, М. 1950, стр. 35.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 23, стр. 399.

значение которой для нашей темы тем больше, что оно дано в брошюре «К деревенской бедноте» (1903): «Из-за денег все ведут теперь свирепую войну друг против друга... Маленьким людям, мелкому ремесленнику и мелкому крестьянину, тяжеле всех достается в этой общей свалке из-за денег: они всегда остаются позади богатого купца или богатого крестьянина»¹. И вместе с тем Ленин учил крестьян, «... с чего надо начать борьбу за народную свободу»².

В том-то и дело, что и маленькие люди оказывались так или иначе втянутыми в эту страшную сутолоку «общей свалки из-за денег», но, с другой стороны, в них не угасало педовольство, пусть еще далекое от политики, своим угнетенным и ушнженным положением.

Вспомним героиню «Кроткой». Ведь ее покупают, вынуждают к покорности, и вместе с тем в ней неожиданно вспыхивают жгучие приметы трагически непримиримого и самоотверженного бунта, невольно вызывающие дальние ассоциации с теми представителями молодого поколения, которые находили в то время путь борьбы.

Недаром тот, кто был обуреваем «пресладостной мыслью» власти над ней, кто надеялся ее убедить во всемогуществе денег и как будто действительно подчинил себе, сам почувствовал в ней характер «нового направления», той «хорошей молодежи», что «великодушна и порывиста» и презирает деньги (10, 384, 390). Другое дело, что Достоевский придает ее протесту религиозную окраску, что, однако, даже если признать эту черту для данного характера необходимой (возможной она является несомненно), мало что доказывает. Ведь, например, долгушинцы (дергачевцы в «Подростке») отдавали дань религиозным настроениям³.

Отражение «свалки из-за денег» определяет одну из центральных линий творчества Достоевского, получая, быть может, самое рельефное воплощение в знаменитой сцене «Идиота», когда люди, обуянные жаждой обогащения, толпятся вокруг горящих пачек ассигнаций.

Вообще противоречивое сплетение самоотверженных духовных исканий с напряженной фавулой, одной из главных движущих сил которой и являются деньги,— характерная черта произведений Достоевского.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 142—143.

² Там же, стр. 197.

³ См. предисловие Б. П. Козьмина к книге А. Кункля «Долгушинцы», Изд-во политкаторжан, М. 1932, стр. 19.

Духовный мир тех «маленьких людей», «маленьких» по своему социальному, имущественному положению, тех общественных низов, которые приковывали к себе внимание Достоевского-художника, развивался в предельно мучительных условиях внешнего гнета и внутреннего бездорожья. И не удивительно, что писатель так идеализировал страдание, превратив притом его необходимость в потребность народа, ибо действительно ощущал вокруг себя море страданий. Но, изображая страдания человечества, великий писатель стремился к его счастью. «Человек не родился для счастья. Человек заслуживает свое счастье, и всегда страданием»¹.

Для понимания социальных корней творчества Достоевского много дают богатые и пронизательные наблюдения Гл. Успенского над русским бытом той поры. Из всех больших русских писателей тех лет он, по проблематике своего творчества, был особенно близок к Достоевскому.

В очерках «Из деревенского дневника», относящихся к концу 70-х годов, Глеб Успенский дал следующую характеристику «разночинной гольтыбы»: «в чиновничестве, в мещанстве, в духовенстве, — везде нарождено много безземельного народа, громадному большинству которого нет уж средств получить ни знаний, ни умения, дающих право требовать свою порцию хлеба...»² И вот «двадцатилетний человек... человек случайный», чье детство прошло еще при крепостном праве, «меряя свое незнание с незнанием имеющих власть, свое невежество с таковым же тех, кто может приказывать, свои аппетиты с аппетитами людей привилегированных», приходит к такой «разгадке успеха»: «рука», «случай», «то, что хорошо подвернулось под руку». Таким образом и возрастает «стремление к наживе «во что бы то ни стало»³.

Но Успенский ясно видел, что пореформенная эпоха принесла с собою и «болезнь русского сердца», зарождающуюся в «сознании пустоты и гнетущей тоски» будничного существования и углубляемую мыслью, с ее «силой и неотразимостью», особенно такой идеей, как «идея равноправности»: «оказывалось необходимым признать неизбежность

¹ Из записных книжек к «Преступлению и наказанию». — В кн.: Ф. М. Достоевский, Преступление и наказание, «Наука», М. 1970, стр. 548.

² Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. V, АН СССР, 1940, стр. 103.

³ Там же, стр. 104—105.

труда, допустить вмешательство правды в человеческие отношения». «И вот является неисчислимая масса народа, обязанная «думать» об этом неожиданном новом и жить во имя этих новых понятий... Ясно, что это народ — большой сердцем»¹.

Едва ли нужно пояснять, что речь идет о проявлениях чувства личности, о страданиях и болезнях этого чувства, аналогичных тем, которые находятся в фокусе внимания Достоевского. Но автор «Братьев Карамазовых» поднимает конфликты, вызываемые этим чувством в психологии и действиях людей, на трагическую высоту.

Для Успенского погоня за наживой «во что бы то ни стало» все же лишь уклонение от чего-то естественного и нормального — так сказываются на его восприятии действительности народнические иллюзии.

Для Достоевского власть денег — могучая, страстно захватывающая и мрачная сила, отговориться от которой невозможно, она порождена эпохой. А «болезнь русского сердца» он чувствует не менее, если не более остро, нежели Успенский.

Над его центральными героями, даже если они по своему социальному положению не так далеки от «разночинной голытьбы», быт уже не властен. Точнее, для них мысль, философствование стало «бытом». У них свои кровно выстраданные идеи, «идеи-чувства», как сказано в «Подростке», мысли, покоряющие человеческое существо.

Нельзя верно понять социальную почву творчества Достоевского, не имея в виду существования в России той поры широчайших, еще далеких от активного участия в политике, демократических слоев, колебавшихся, но недовольных, тянувшихся к свету, к единению со всеми, и к разуму и науке. А какой ужасной могла быть судьба даже выдающегося и талантливой интеллигента, стремившегося стать активным деятелем русской культуры, революционно настроенного, но не нашедшего верного пути к революции, показывает судьба такого литератора, как И. Г. Прыжов.

Замечательный историк русского народного быта и культуры, бытописатель «вечно страдальческой участи народа» (очерки по истории нищенства, кабачества и др.), Прыжов с жгучей и никогда не прекращающейся болью

¹ Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. IV, АН СССР, 1949, стр. 66, 67.

ощущал разрыв между «умственным развитием» страны и «социальным движением масс».

Несогласный на «мещанское счастье», непризнанный официальной наукой, постоянно сталкивавшийся с теми или иными бюрократически-крепостническими препонами, Прыжов узнал также и «блага», вытекающие из «свободного предпринимательства».

Ему пришлось и тянуть ненавистную мелкочиновничью лямку, и столкнуться с погоней за местом в земских учреждениях, где «целая голодная армия» кричала: «Жрать!»¹ Он вынужден был продавать из-за хлеба насущного свой литературный труд. А пользуясь таким безвыходным положением, его нещадно эксплуатировали издатели — случилось, что ему за целую книгу платили двадцать пять рублей, а то и того меньше.

Как Прыжов писал в своей «Исповеди» (1870), он «вечно был нищ, вечно боялся завтра умереть с голоду, а отсюда, по милости занятия наукой, миллионы оскорблений, унижений, каких и каторжный подчас не испытывал».

Лбом, по собственному выражению, пробился он в 1848 году в Московский университет, который в начале 50-х годов должен был признать «окончательно оподлевшим». В 1862 году Прыжову пришлось опасаться ареста из-за приятелей, которые «теперь холопствуют». В революцию же, к нечаевцам, Прыжова, по его выражению, «выдвинули, вымучили, выдавили»;² Нечаев против его воли замешал и вовлек его в убийство Иванова и едва не застрелил, почувствовав несогласие Прыжова. Он стал одной из жертв нечаевского авантюризма.

«Собачья» жизнь Прыжова была окончательно разбита каторгой, но и тут он остался верен избранному им пути в науке, хотя практически, видимо, уже лишился всяких сил.

У нас нет никаких данных, позволяющих утверждать, что Достоевский знал что-либо о Прыжове до нечаевского процесса, после которого он вывел его в «Бесах» в окарикатуренном виде под именем Толкаченко³. Вместе с тем, вполне вероятно, что Достоевский и раньше слышал о Прыжове, весьма колоритной фигуре в литературном мире, и уж, конечно, знал людей такого склада.

¹ И. Г. Прыжов, Очерки, статьи, письма, «Academia», М.—Л. 1934, стр. 16, 18, 23.

² Там же, стр. 17, 25.

³ См.: М. Альтман, Иван Гаврилович Прыжов, М. 1932, стр. 130 и след.

Судьба Прыжова — яркая историческая иллюстрация для понимания и социальных корней творчества Достоевского.

Что же касается отражения Прыжова в «Бесах», то нельзя забывать, что в этом произведении писатель, как то уже отмечалось не раз, отправлялся от уродливейших искажений революционных принципов, представленных практикой Нечаева и его тайного общества.

Шигалев сводил социализм к грубейшей насильственной уравнительности, равнозначной всеобщему порабощению. Однако свежая и чистая молодежь, все шире захватываемая революционными социалистическими устремлениями, готовая на самопожертвование, вызывала у Достоевского несомненное уважение и даже симпатии при всех сомнениях в плодотворности ее деятельности.

Вспомним характеристику дергачевцев и особенно Васина в подготовительных материалах к «Подростку», на что справедливо указала Л. Розенблюм¹. Достоевский вкладывает в уста героя романа, в частности, следующие мысли: «Дергачев... разве это неблагородно? Они заблуждались, они мелко понимали, но они жертвовали собой на общее великое дело, хотя, конечно, в нем ничего не смыслили... Я заметил, что в русских юношах потребность жертвовать собой»². А о Васине сказано: «Васин (идеальный нигилист) — образец разума и логики (и сердца) в крепкой дури»³. И еще: «Не стоят люди Васина. А Христа?»⁴

Записи эти показывают, что если самоотверженные духовные искания революционно настроенной разночинной молодежи, ряд представителей которой тянулся к Достоевскому, были ему близки, даже способны были его вдохновить, то вместе с тем ее революционные пути оставались ему чужды.

9

Говоря о значении творчества Достоевского для современного социалистического общества, легче всего сослаться на критику либерализма и буржуазно-крепостнического хищничества, содержащуюся в таких образах, как Степан

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 17.

² Там же, стр. 367.

³ Там же, стр. 114.

⁴ Там же, стр. 191.

Трофимович из «Бесов», Фетюкович из «Братьев Карамазовых», как Епанчин и Топкий из «Идиота».

Однако этот вопрос может быть решен лишь на основе творчества писателя в целом и во всех его противоречиях.

В этом отношении пристального внимания заслуживает одно письмо Горького о Достоевском, впервые опубликованное в выдержках Б. А. Бяликом и относящееся к 1913 году: «Чем больше изучаю его — тем более он возмущает меня... Это, однако, не значит, чтобы я, читая Достоевского, не маялся душевно вместе с ним страхом и болью за Русь; не люблю его мысль, мне враждебно его извращенное чувство, но — весь он, кругом взятый, величайший из великомучеников русских»¹.

Мысль и чувство, здесь высказанные, имеют особенно важное значение для нас, когда мы пытаемся определить место, которое принадлежит наследию Достоевского в духовной жизни нашего времени. Письмо это своей столь сильной и противоречивой эмоциональной окраской особенно примечательно потому, что принадлежит Горькому предреволюционных лет, в то время уделявшему так много энергии для борьбы с «достоевщиной». Письмо это свидетельствует о противоречиях как самого Достоевского, так и взглядов Горького на автора «Бесов».

В этих словах нельзя, в частности, не видеть отражения национальной, народной значимости тех умственных и духовных исканий, тех сомнений и мук, которыми был обуравен Достоевский.

Действительно, автор «Братьев Карамазовых» поставил ряд кардинальных вопросов общественного развития России, решить которые сумела только практика социалистического общества. Это прежде всего, как мы видели, вопрос о том, сумеет ли личность, достигшая высокого развития, увидевшая противоречия и своего духовного мира, и трудности действительности, сплотиться вместе со всеми в поисках путей к справедливому общественному строю, способному дать счастье всем.

Можно ли, действуя по разуму, по науке, узнать законы общественного развития и на этой основе строить новое общество?

Способна ли передовая социалистическая мысль, наука соединиться с народом, вдохновить массы?

¹ Цит. по кн.: Б. А. Бялик, М. Горький — литературный критик, Гослитиздат, М. 1960, стр. 242.

Ленин, партия, советское общество доказали, что социалистический строй благоприятствует выпрямлению человека, раскрытию его талантов, что социализм способен духовно сблизить, сплотить людей, народные массы, развивать в них чувство взаимопомощи и другие лучшие нравственные качества, научить заботиться не только о «ближних», но и о «дальних», организовать «стройное сотрудничество всенародных сил»¹.

В наше время революционная теория научного социализма, познавая и богатство и сложность «живой жизни»², и законы ее развития, стала могучим движущим фактором этой жизни. А на этой основе нравственная и политическая ответственность личности, обладающей таким могучим оружием, не исчезает, а возрастает. Социализм не нечто механическое, ограничивающее личность («на всё правила»³), наоборот, это богатое, сложное творческое развитие. Само научное познание общественной жизни все больше обогащается нравственным содержанием, ибо наука становится все более влиятельным фактором этой жизни.

Гениальность Достоевского заключалась в том, что он сумел поставить, пережить и художественно отразить на богатейшем человеческом материале действительно кардинальные всемирно-исторические проблемы, существенные для всего человечества, для исканий социалистической мысли, какие бы ошибочные решения он при этом сам ни предлагал, какие бы сомнения ни высказывал. Достоевский жил в эпоху краха утопического социализма, признавал этот крах и не верил в возможность того, что передовые люди способны найти научные основы создания социалистического общества, найти правильную революционную теорию.

Не сняты ли, однако, вопросы, поставленные Достоевским, с порядка дня, раз теоретические и практические ответы на них найдены? И не представляют ли в таком случае произведения, образы и идеи Достоевского лишь чисто исторический интерес?

Но ведь речь идет не о заранее готовых ответах на задачки, предлагаемые школьным учебником, а о живых, сложных, исторически развивающихся процессах, проте-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 36, стр. 80.

² Там же, т. 31, стр. 134.

³ Из записных книжек к «Преступлению и наказанию». — В кн.: Ф. М. Достоевский, Преступление и наказание, «Наука», М. 1970, стр. 556.

кающих и углубляющихся на наших глазах. На вопросы Достоевского отвечают сами советские люди и люди других социалистических стран, новые черты их духовного облика. Все это находится в движении, в изменениях. Многие осуществилось, но многое осуществляется и еще будет осуществляться. Ленин говорил о десятилетиях, необходимых для переработки навыков и нравов¹. «Ответы», нас интересующие, проходят повседневно испытания жизнью.

Достоевский же показал, какого громадного, необыкновенного напряжения, какой силы, преданности идее требуют поиски истины. В лице ряда его персонажей перед нами люди, охваченные страстью, стремлением жить духовно насыщенной жизнью.

Достоевский воплотил в таких своих героях, в их чувствах, раздумьях и мыслях и всю меру личной ответственности, которая ложится на человека, участвующего в духовной жизни нации, народа.

Как ни далеки советские люди от персонажей Достоевского и обстоятельств их жизни, чувства духовного напряжения, страстной идейной самоотверженности, излучаемые его творчеством, способны и сегодня обогащать духовную жизнь современности.

Но, воплотив в своем творчестве духовные искания демократических низов, их стремление к счастью для всех, Достоевский вместе с тем выразил через психологию изображенных им людей глубочайшие сомнения в том, возможно ли сплотить людей во имя этой цели, согласовать интересы личности и народа. Достоевский выразил эти сомнения отнюдь не только в публицистической форме, он показал, как противоречия чувства личности, буржуазный индивидуализм, пережитки крепостнического холопства, отсталые инстинкты, несчастья и беды препятствуют этому.

Что же нам сегодня дает такое ощущение и воспроизведение Достоевским всего инстинктивного, стихийно-подсознательного, всяческого своеволия, «хотения»?

Порой на это реагируют просто-напросто как на какую-то идеалистическую чушь, отделяются замечанием об иррациональности инстинктивного, противопоставленного рассудку и т. п.

Но так ли просто решается этот комплекс вопросов?

¹ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 108.

Разве не бывает так, что не только отдельные люди, но и целые большие социальные группы мыслят и действуют в противоречии с собственными классовыми интересами, если бы последние были верно поняты? В книге «Что делать?» Ленин писал: «Рабочий класс стихийно влечется к социализму, но наиболее распространенная (и постоянно воскрешаемая в самых разнообразных формах) буржуазная идеология тем не менее стихийно всего более навязывается рабочему»¹.

В момент споров вокруг Брестского мира Ленин писал о «чесотке революционной фразы», как о «болезни», как об «извращении», которое нередко «происходит из самых лучших, благороднейших, возвышенных побуждений», и тем не менее «простые, ясные, понятные, очевидные, любому представителю трудящейся массы кажущиеся бесспорными истины извращаются»². Разве это не особая форма тех противоречащих рассудку «почесываний», о которых писал Достоевский? Разве это не политические, не идеологические «почесывания», когда революционный фразер считается только с собственным «хотением», а не с интересами социалистической революции?

А разве каждый не сталкивается в быту, в своей психологии в малом, будничном с чем-то аналогичным?

В «Московском комсомольце» (1970, 24 марта) была напечатана статья психолога и писателя В. Леви, по словам которого «...вся наша сознательная жизнь или почти вся сопровождается преодолением самоинерции, нескончаемой борьбой между «надо» и «хочется». Автор статьи указывает пути, которыми «надо» можно и нужно превращать в «хочется», преодолевая голос «инстинктивного, животного сопротивления».

Конечно, «хотение», несмотря на свою связь с подсознательным, вовсе не непознаваемо. И как раз у Достоевского мы встречаемся с сознанием, стремящимся к такому самопознанию.

Значит ли это, что сочинения Достоевского следует воспринимать как какое-то руководство по познанию самого себя? Разумеется, нет. Односторонность Достоевского очевидна. Мы знаем, в каких запутаннейших, мучительнейших обстоятельствах, сдиравших кожу, обнажавших нервы, вызывавших нарывы и язвы, наносивших кровавые

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 6, стр. 41.

² Там же, т. 35, стр. 361.

раны, извращавших мысли и чувства, творил Достоевский. Если Чернышевский, основываясь на идейном и психологическом опыте лучших людей своего времени, учил русскую мысль душевному здоровью, необходимому для будущего, то Достоевский сосредоточил свое внимание на страданиях и болезнях мысли и сознания, на трудностях и препятствиях, стоящих на пути к тому времени, когда счастье станет доступным всем¹.

Чрезмерный упор на этих болезнях и страданиях и заставил, видимо, В. И. Ленина в 1914 году в письме к И. Ф. Арманд упомянуть об «архискверном Достоевском», по отношению к творчеству которого роман В. Винниченко «Заветы отцов», присланный Ленину его корреспонденткой, был «архискверным подражанием»². Достоевский не предвидел того, что предвосхитил и чему содействовал Чернышевский, — формирования нового типа русского революционера, тесно связанного с массами, способного участвовать в работе своей партии по перевоспитанию миллионов, по практическому строительству нового социалистического общества, революционера, отличавшегося замечательным здоровьем духа и мысли, научным мировоззрением, яркой индивидуальностью.

Таким революционером и был Ленин. Владимир Ильич глубоко чувствовал и великолепно видел все богатство и многообразие «живой жизни»³ — это выражение, как мы видели, употреблял еще Достоевский.

Ленин всей своей мыслью и деятельностью показал, что «надо уметь приспособить схемы к жизни», не сходя вместе с тем «с точной почвы анализа классовых отношений», что революционная теория в состоянии наметить «основное, общее», хотя только «*приближается* к охватыванию сложности жизни»⁴. Достоевский же сомневался в самой целесообразности поиска законов развития общества, а тем самым и законов завоевания счастья.

Развитие нового типа русского революционера было

¹ Вместе с тем прав Г. М. Фридлендер, отмечая, что, когда мысль Достоевского «опиралась на глубокое, конкретное ощущение противоречий реальной жизни», он — вольно или невольно — оказывался «ближе к своим идеологическим противникам из лагеря революционной демократии, чем к лагерю монархически-славянофильскому». («Реализм Достоевского», «Наука», М.—Л. 1964, стр. 165).

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 295.

³ Там же, т. 31, стр. 135.

⁴ Там же, стр. 134, 135.

одним из важнейших явлений подготовки русской революции, которая привела к многообразным изменениям в человеческой психологии.

Всемирно-историческим значением обладали те жизненные духовные судьбы, которые особенно ярко и мощно воплотились в биографиях Ленина и Горького. Путь представителя научного социализма, интеллигента, ставшего вождем рабочего класса, своего народа, всего передового человечества, и путь человека из народа к творчеству социалистической культуры, эти пути ответили на те полные муки сомнения, которые владели Достоевским.

Достоевскому, вероятно, странным и чуждым должно было бы показаться позитивное понятие «инстинкт революционера», которое мы встречаем в письме В. И. Ленина к Е. Д. Стасовой и товарищам, томившимся в московской тюрьме (январь 1905 года).

Отвечая на вопрос насчет тактики на суде и давая подробные указания, Ленин заканчивает свое письмо так: «Это мои предварительные соображения, которые всего менее следует рассматривать как попытку решать вопрос. Надо дожидаться некоторых указаний опыта. А при выработке этого опыта товарищам придется в массе случаев руководиться взвешиванием конкретных обстоятельств и инстинктом революционера»¹.

С точки зрения Достоевского, инстинктивное неизменно противоречило сознательному, разуму. Ленин же и большевики показали, что революционер так способен воспитать себя, что разум, самоотверженность, сила убеждений, умная и умелая, научная и трезвая тактика становятся силами, обладающими мощью и непосредственностью инстинкта, страсти.

Под этим углом зрения чрезвычайно велико и значение мысли Горького о том, что «уже и теперь у людей возникает, зарождается новый инстинкт — инстинкт познания»... Вообразите, что будет, если десятки и сотни тысяч людей воспылают страстью догадаться не о том, как удобнее жить, а о том — зачем жить» (из письма к С. Т. Григорьеву, 1926 год)².

Проблема формирования новых и изменения старых инстинктов в социалистическом обществе — еще очень мало изученная область социальной психологии, для

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 9, стр. 172.

² «Литературное наследство», т. 70, АН СССР, М. 1963, стр. 135.

которой вопросы, поставленные Достоевским, его художественные наблюдения имеют первостепенное значение.

Его произведения, благодаря проникающему их аналитическому напряжению, могут стать действенными стимулами для работы мысли, для нравственной разработки и самопроверки, особенно теперь, когда, по словам публициста комсомольского журнала, «ты вдруг ощущаешь себя узлом всех нервных окончаний земли»¹, когда моральная требовательность необычайно повысилась.

«Комсомольская правда» опубликовала дневники молодой учительницы из Новосибирской области Т. Д. Бондаренко, в которых, в частности, говорится: «...увлеклась сейчас Достоевским. Не пойму, почему я его раньше боялась, с его прямым, детальным анализом грубости, бедствий, несчастий в жизни»².

Вместе с тем нельзя недооценивать опасности достоевщины и в наше время.

А. В. Луначарский говорил в 1929 году, что «в людях, прямо или косвенно связанных со старым миром», Октябрьская революция вызвала «колоссальное внутреннее расщепление, огромную внутреннюю борьбу. И поэтому Достоевского и сейчас еще многие чтут как своего родного отца, чтут как своего настоящего выразителя... Есть еще такая достоевщина 20-х и, может быть, это продлится в 30-х годах...»³.

Однако столь же несомненно, что наследие Достоевского в его основных, доминирующих, реалистических чертах и особенностях принадлежит культуре советской, социалистической, как одно из самых крупных явлений русской демократической культуры.

Известно, что представители русской буржуазно-помещичьей культуры никогда не могли признать Достоевского вполне своим.

Так, изображение автором «Подростка» русского дворянства производило на К. Леонтьева «отрицательное, местами даже до болезненности тягостное и отвратительное впечатление». «Совокупность дворян Достоевского и нереальна и ненормальна»⁴, — утверждал он.

Больше того, при всей, по мнению Леонтьева, «полезности» творчества Достоевского, «полезности» с религиоз-

¹ «Сельская молодежь», 1970, № 5, стр. 21.

² «Комсомольская правда», 14 июня 1970 г.

³ «Литературное наследство», т. 82. «Наука», М. 1970, стр. 164.

⁴ К. Леонтьев, Собр. соч., т. 7, СПб. 1913, стр. 442 и 444.

по-монархической точки зрения, Леонтьев должен был сознаться в том, что весь художественный склад Достоевского ему неприятен и чужд; он писал о «болезненной, пламенной, иступленной исковерканности»¹ его анализа. В сущности, Леонтьев выступал, таким образом, против критического и глубинно-демократического духа, присущего творчеству Достоевского, против беспощадности его анализа, вдохновенного, как мы убедились, поисками лучшего будущего для всех.

Религиозные воззрения Достоевского никогда не согласовывались полностью не только с церковными догмами, но и с мистикой вообще.

Поэтому К. Леонтьев столь резко выступил против мечты Достоевского и Толстого о возможности господства правды и счастья на земле, о том, что необходима любовь и к ближним и к дальним. Дальновидный идеолог реакции увидел в этом тенденции, соприкасающиеся с революционной настроенностью.

Поэтому ошибочна концепция Достоевского как религиозного мыслителя, мистика, столь распространенная в буржуазной литературной науке и в наши годы.

Всем демократическим содержанием своего творчества Достоевский противостоит таким истолкователям его, как Леонтьев, Розанов, Мережковский, Бердяев, этим врагам демократии и социализма. Ведь Розанов, по сути решительно возражая Достоевскому, заявлял, что «человеческая мысль» «к единству, всеобщности признания чего-либо истинным и окончательным — никогда не придет».

По мнению Розанова, существует «несколько десятков истинно просвещенных людей» — «остальные толпятся менее, чем только непросвещенною массою — массою *развращенною*»².

На аналогичных позициях стоит целый ряд представителей современной зарубежной буржуазной философии, литературной науки и публицистики, пытающихся выдать самые слабые стороны Достоевского, его публицистические выступления, в которых звучат религиозные мотивы, за истинную сущность всего его творчества.

Идеологи буржуазии пытаются тем самым отрицать право социалистического общества на наследие великого

¹ К. Леонтьев, Собр. соч., т. 8, М. 1912, стр. 335.

² В. Розанов, «Легенда о Великом Инквизиторе» Ф. М. Достоевского, изд. 3-е, СПб. 1906, стр. 136.

русского писателя. На самом деле творчество Достоевского проникнуто таким исканием истины, которое объективно ведет к выводу о необходимости решения — и притом усилиями всех — именно тех вопросов, решать которые оказался и оказывается в состоянии только современный социализм, только социалистическая демократия.

Творчество Достоевского было порождено эпохой, когда русская литература вместе со всей страной, всей нацией переживала «опыт блужданий и шатаний, ошибок и разочарований революционной мысли в России»¹. Но исторический импульс этот явился для автора «Братьев Карамазовых» источником художественных открытий, сохраняющих свою эстетическую, моральную, духовную ценность и для современности, для развитого социалистического общества.

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 41, стр. 7.

ЭСТЕТИКА ДОСТОЕВСКОГО

Когда в конце XIX и начале XX века основные произведения Достоевского были переведены на иностранные языки и получили мировую известность, многие из зарубежных читателей испытали при чтении произведений великого русского писателя то же смешанное чувство, какое Вольтер и другие просветители в XVIII веке ощущали при знакомстве с Шекспиром. Пораженные мощью художественного гения Достоевского, глубиной его философской мысли и его искусством психолога, первые западноевропейские ценители Достоевского нередко становились в тупик перед его поэтикой. Законы творчества Достоевского-романиста, художественная архитектоника его романов и повестей казались в этот период зачастую даже наиболее восторженным ценителям и поклонникам русского писателя отступлением от всех привычных для них эстетических норм. Отсюда широко распространенные упреки тогдашних западноевропейских писателей и критиков от М. де Вогюэ до Д.-Г. Голсуорси по адресу Достоевского в бесформенности и хаотичности его романов, недостатках их композиции, стиля и языка.

С тех пор положение изменилось. Развитие русской и мировой литературы XX века позволило эстетике и литературной науке по-новому подойти к творчеству Достоевского, обнаружить проявление глубоких и сложных художественных закономерностей там, где современники Достоевского еще не видели их (и отчасти не могли видеть в условиях своего времени). Этим обусловлено появление с начала 1920-х годов и до наших дней в СССР и за рубежом все большего числа книг и статей, посвященных анализу поэтики Достоевского, его искусства

романиста, а также его творческого процесса и эстетических взглядов¹.

Настоящая статья не преследует цели охватить всю совокупность этих вопросов. Ее задача более скромная — обрисовать в основных чертах ход развития эстетических идей Достоевского в связи с творческой эволюцией и художественными исканиями писателя, а также основными вопросами литературно-эстетической борьбы его эпохи. Как мы постараемся показать ниже, только такой — конкретно-исторический — подход к изучению эстетических воззрений Достоевского позволяет, не впадая в односторонность, верно понять их пафос и их значение для нашего времени.

Необходимость конкретно-исторического анализа эстетических идей Достоевского, их изучение в контексте его творчества и эпохи тем более важны, что зачастую мы до сих пор встречаемся с иным, внеисторическим подходом к эстетике Достоевского. При подобном подходе отдельные эстетические высказывания писателя, вырванные из реального контекста, служат не столько для восстановления подлинного существа его идей, сколько для подкрепления собственной эстетической системы исследователя (или толкуются за рубежом в духе тех или иных модных идеалистических философских представлений). В таком духе был написан уже первый систематический труд об эстетике Достоевского — упомянутая выше книга русского психолога и философа-идеалиста И. И. Лапшина (1923). Аналогичный недостаток свойствен в большей или меньшей степени и большинству современных зарубежных работ о Достоевском. В качестве исключения можно отметить лишь монографии Р.-Л. Джексона и С. Линнера, авторы которых широко учитывают труды советских уче-

¹ Назовем из специальных работ на эти темы: И. И. Лапшин, Эстетика Достоевского, Берлин, 1923; Л. П. Гроссман, Поэтика Достоевского, М. 1925; J. Meier-Graefe, Dostojewski, der Dichter, Berlin, 1926; М. М. Бахтин, Проблемы творчества Достоевского, Л. 1929 (изд. 2-е — Проблемы поэтики Достоевского, 1963); Г. И. Чулков, Как работал Достоевский, М. 1939; Н. Л. Степанов, Творчество Достоевского. — «Литературная учеба», 1931, № 9, стр. 77—94; № 10, стр. 36—98; Л. П. Гроссман, Достоевский-художник. — В кн.: «Творчество Достоевского», АН СССР, М. 1959; R. L. Jackson, Dostoevsky's Quest for Form, A Study of his Philosophy of Art, New Haven and London, Yale University Press, 1966; Sven Linner, Dostoevskij on Realism, Almqvist and Wiksell, Stockholm, 1967 (Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Slavic Studies, 1); Б. Мейлах, Талант писателя и проблемы творчества, «Советский писатель», Л. 1969 (гл. II, стр. 189—304).

ных и проникнуты стремлением к научно-объективному освещению эстетического мировоззрения писателя, которое они рассматривают на фоне идейно-художественной борьбы его времени.

1

Достоевский не был философом-теоретиком и не ставил перед собой задачи создания цельной, законченной системы взглядов на основные вопросы искусства. Его эстетические идеи формировались, прежде всего, под влиянием размышлений над теми вопросами, которые волновали его в тот или иной момент как художника или же вставали перед ним в связи с осмыслением творчества его предшественников и современников. Вместе с эволюцией творчества Достоевского менялись и многие проблемы, над которыми ему приходилось размышлять, и то их решение, к которому он склонялся под воздействием изменявшихся задач.

Это не значит, что в ходе писательского развития Достоевского у него не выработалось своего, устойчивого отношения к искусству и что в эстетических взглядах и суждениях, которые он развивал в разное время в своих романах, статьях или письмах нельзя отыскать глубокой внутренней логики, выделить общие основные, определяющие тенденции. Как мы постараемся показать ниже, высказывавшиеся отрывочно, в различное время, иногда по частному и случайному поводу, суждения Достоевского о литературе и искусстве обладают — если говорить о главном и определяющем в них — замечательным внутренним единством и устойчивостью. И все же стройность эта не дает исследователю права — как бы это ни казалось порой соблазнительным — пытаться представить эстетические воззрения Достоевского как некую последовательную и продуманную теоретическую систему, которую можно поставить в один ряд с другими философско-теоретическими эстетическими учениями древнего и нового времени. Ибо и в своих эстетических воззрениях — это мы постараемся показать ниже — Достоевский оставался прежде всего художником, исходившим при решении любых вопросов искусства из тех проблем исторической жизни его эпохи, которые он стремился воплотить в своих произведениях. К этому внутреннему центру тяготеют — так или иначе — любые, хотя бы и высказанные им мимоходом разрозненные эстетические суждения и замечания.

Утверждение о нераздельном единстве и взаимозависимости, которые мы всегда можем обнаружить между эстетическими идеями Достоевского и его художественным творчеством, легко может, если подходить к его эстетическим воззрениям и вкусам с внешней, «читательской» точки зрения, показаться необоснованным и вызвать ряд убедительных на первый взгляд возражений.

Достоевский выше всего в искусстве ставил «Сикстинскую мадонну» Рафаэля, он восхищался прелестью Гомера и античной скульптуры, законченностью образов Расина, его увлекали пейзажи Клода Лоррена, которые казались ему изображением счастливого и гармонического «золотого века» человечества, а любимым поэтом его был Пушкин. Между тем романы и повести самого Достоевского во многом далеки от этих художественных идеалов. Припомним, что уже многие современники писателя, отдавая должное его гению, упрекали его в отступлении от норм эстетической красоты и гармонии. Упреки такого рода высказывала не только современная Достоевскому либеральная критика, стоявшая на точке зрения «чистого искусства». Добролюбов, чрезвычайно высоко и сочувственно оценивший в статье «Забитые люди» основное — гуманистическое — направление творчества Достоевского 40-х — начала 60-х годов, счел его роман «Униженные и оскорбленные» в чисто художественном отношении не удовлетворяющим требованиям самой скромной эстетической критики. Позднее, в 70-е годы, П. Н. Ткачев писал о том, что герои романов Достоевского — «больные люди», подлежащие оценке не столько с точки зрения эстетики, сколько с точки зрения психопатологии и вообще медицинской науки. Представление о Достоевском как о «больном гении» получило особенно широкое распространение в 80-е годы, в эпоху господства идей позитивизма и золяистского натуралистического романа, но с более или менее явными отзвуками его можно встретиться и в наши дни¹.

¹ Впрочем, еще в 1921 году А. Г. Горнфельд писал, на наш взгляд, справедливо: «У Достоевского, конечно, больше, чем у какого бы то ни было писателя, героев с нашей точки зрения неуравновешенных, душевнобольных, ненормальных. Но какую ничтожную роль в определении их смысла, в оценке их существа, их характера, их идеологии играет то, что они представляются психиатру созревшими для его лечебницы. Как ясно теперь, что не о больных и не для больных пишет Достоевский, а для всех и обо всех, о нас, о тех, кто считается нормальным» (А. Г. Горнфельд, Боевые отклики на мирные темы, «Колос», Л. 1924, стр. 251).

Как же примирить непримиримые на первый взгляд противоречия эстетики Достоевского — любовь к строгой художественной красоте и гармонии и стремление в собственном творчестве к овладению «хаосом» явлений «текущей действительности» своей эпохи — хотя бы в ущерб строгим эстетическим канонам, без «законченных» и «красивых» форм, как не раз выражался сам Достоевский, предпочтение великим русским романистом суровой и мрачной «рембрандтовской» светотени «рафаэлевской» гармонии при постоянном, настойчивом тяготении к ней?

Что заставляло Достоевского, поклонника строгих и законченных форм Рафаэля и Клода Лоррена, приносить их в своем творчестве в жертву поискам иной, трагической выразительности, заставляющей вспомнить порой не только о Тициане и Шекспире, но и об Эль Греко или Кальдероне? Или Достоевский был и впрямь «большим гением», которому болезнь его собственная и болезнь его героев казались чем-то более драгоценным, чем здоровье, а эстетическая дисгармония — более прекрасной, чем красота? Но как же быть тогда с его любовью к Рафаэлю и Пушкину? Прошла ли эта любовь для собственного его творчества почти бесследно, или какое-то — пусть косвенное — отражение ее мы все же находим в художественном мире Достоевского, хотя и построенном по иным законам, чем художественный мир названных его великих предшественников? Таковы вопросы, ответы на которые — хотя бы неполные и предварительные — в первую очередь хотелось бы дать в настоящей статье.

Подобно многим своим современникам, Достоевский пришел к вершинам реалистического искусства, пройдя через школу романтической эстетики, оставившей заметный след в его творчестве. Его письма к брату 1838—1844 годов — яркое свидетельство его тогдашнего романтического умонастроения. Тем важнее более внимательно, чем это делается обычно в общих работах о Достоевском, проследить уже в его юношеских письмах формирование тех зачатков реалистической мысли, которые способствовали переходу молодого Достоевского в 1844—1845 годах от романтизма к реализму.

Основной мотив писем Достоевского 1838—1844 годов — постоянно ощущаемое резкое противоречие с окружающим миром. Достоевского тяготит то унижительное положение, в котором он находится в училище — без «копейки денег», его не удовлетворяют военные науки и

казенная обстановка, он чувствует себя в училище чужим и духовно одиноким. Лишь книги любимых авторов — Гомера, Шекспира, Шиллера, Корнеля, Расина, Пушкина, Бальзака, Гюго, Гофмана, — переписка с братом, общение с немногими друзьями поддерживают будущего писателя духовно и питают его веру в себя и человечество.

Однако, несмотря на гложущее Достоевского чувство неудовлетворенности действительностью, он выступает перед нами в письмах как «мечтатель» особого склада. Достоевский готов временами падать духом, но его юношеские мечты не зовут эгоистически замкнуться в самом себе, отрешиться от окружающего мира. «Познать природу, душу, бога, любовь» (Письма, I, 50) — вот идеал молодого Достоевского, та задача, которой он собирает себя посвящать. В отличие от многочисленных романтиков-мечтателей 30—40-х годов, готовых всецело уйти в мир мечты, чтобы забыть об окружающей жизни, в центре внимания юного Достоевского находятся «человек» и «вселепная», то есть *объективный*, а не его собственный внутренний, субъективный мир. И в своих любимых писателях Достоевский ценит в первую очередь способность глубоко изобразить «человека» и его «душу» (Письма, I, 47; II, 550).

В отличие от своего старшего брата, молодой Достоевский не испытывает желания замкнуться в возвышенной сфере отвлеченных идеалов добра и красоты — его равно влекут к себе Шиллер и Шекспир, классики и романтики, Гюго и Бальзак, Пушкин и Гоголь, душа человека и окружающий мир, история и современность. Поэтому пылкие романтические тирады перебиваются постоянно в его письмах к брату такими же пылкими возражениями против односторонности прекраснодушных идеалов М. М. Достоевского — в то время страстного мечтателя и поклонника возвышенной «шиллеровщины». Эта смена различных голосов, звучащих в юношеских письмах Достоевского, уже предвещает отчасти того страстного полемиста и мастера художественной диалектики, каким Достоевский предстает перед нами в своих великих романах.

К сказанному следует прибавить другое. Широко распространено мнение, что, ставя в центр своего внимания проблему человека, молодой Достоевский подходит к ней под знаком не истории, но *антропологии*. Подтверждение этого исследователи обычно видят в известных словах из письма Достоевского к брату от 16 августа 1839 года:

«Человек есть тайна. Его надо разгадать... я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (Письма, II, 550). Анализ приведенных слов в контексте других суждений Достоевского не позволяет согласиться с их традиционным толкованием. «Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем... развязку в душе человека», — пишет Достоевский еще в 1838 году о характерах героев одного из своих любимых писателей — Бальзака (Письма, I, 47). Таким образом, «человек» и его «душа» мыслятся уже семнадцатилетним Достоевским если и не как выражение «духа времени», то как исторический продукт «тысячелетий». Ее «разгадка» необходимо включает в себя в понимании юного мыслителя познание истории человечества и человеческой культуры.

Это определило тот горячий интерес к крупнейшим представителям мировой поэзии, воспринятой в широком культурно-историческом аспекте, который отражен в ранних письмах Достоевского. Как отмечалось выше, Достоевского уже в 1838—1839 годы горячо увлекают Гомер и Шекспир, Корнель и Расин, Пушкин и Шиллер, Гюго и Ж. Санд, Гофман и Бальзак, причем главное для него в творчестве каждого из его любимых писателей — нарисованный ими «очерк человека» (Письма, I, 56). Мировая литература для Достоевского — отражение тех вековых драматических «борений», которыми «приготовлена» личность современного человека; поэтому Шекспир, Расин и Бальзак в его глазах — не музейные ценности и вместе с тем не противоположности, но создатели великих «характеров», изучение которых ведет к познанию «вселенной» и живого, современного писателю «человека».

«Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни...» — замечает Достоевский (Письма, I, 58). Аналогичную роль для нового времени, с точки зрения молодого Достоевского, сыграл Христос (Письма, I, 58). Их имена символизируют две различных ступени развития мировой культуры. Характеры Шекспира, Шиллера, Корнеля, Расина, Бальзака, Гюго воплотили в себе, по Достоевскому, дух современной культуры, ее «борения», так же как характеры, созданные Гомером, воплотили «дух» и «борения» человека классической древности.

Весьма примечательно, что молодого Достоевского, как мы можем судить по его письмам, особенно интересовали великие трагические образы мировой драматургии. Этот

интерес вряд ли можно объяснить тем, что в юношеские годы Достоевский мечтал сам о поприще драматурга — его первыми литературными опытами, как мы знаем теперь, были трагедии «Борис Годунов» и «Мария Стюарт», задуманные под влиянием Пушкина и Шиллера¹. Скорее следует предположить другое — и интерес молодого Достоевского к образам Шекспира, Корнеля, Расина, Шиллера, и его собственные, не дошедшие до нас, опыты в области трагедии выросли из одного источника. Будущий создатель жанра романа-трагедии уже в юношеские годы воспринимал жизнь под знаком напряженного внутреннего драматизма, обостренного внимания к трагическим сторонам жизни, и не случайно именно эти черты Белинский и другие первые читатели Достоевского столь чутко уловили уже в «Бедных людях» и других его повестях 40-х годов. Поэтому-то про «бурные, дикие речи» мочаловского Гамлета семнадцатилетний Достоевский смог столь проникновенно сказать, что в них «звучит стенанье оцепенелого мира» (Письма, I, 46). Напряженный же трагический пафос и силу драматического выражения Достоевский цепил и в героях Корнеля и Расина — он видел в этих характерах «чистую природу и поэзию», «шекспировский очерк» (хотя выполненный в «гипсе», а не «мраморе»), идеи романтизма в их «высшем» развитии, а не мертвый «ложноклассицизм» — антитезу Шекспиру, Шиллеру и вообще современному искусству, какими их считали русские романтики 30-х — начала 40-х годов.

Симптоматично для направления развития эстетических идей и вкусов будущего писателя то, что интерес к трагическим образам и темам мировой литературы сочетается у него уже в юношеские годы с настороженным отношением к «мрачной мании характеров байроновских», которым Достоевский предпочитает «прекрасное, возвышенное созданье», «правильный очерк человека», какие он находит у Шекспира, Шиллера, Пушкина, Гюго (Письма, I, 56). Для юного Достоевского, как и для Пушкина 30-х годов (при всем восхищении их творчеством английского поэта), «Байрон был эгоист» — поэтому в характер его, по словам Достоевского, закралось немало «ничтожного» и «суетного», неприемлемого для «чистых», «возвышенно-

¹ См. об этом: М. П. Алексеев, О драматических опытах Достоевского, в кн.: «Творчество Достоевского 1821—1881—1921», под ред. Л. П. Гроссмана, Одесса, 1921, стр. 41—62.

прекрасных» душ (Письма, I, 51). Позднее Достоевский во многом пересмотрел этот ранний отзыв о Байроне, посвятив в 1877 году в «Дневнике писателя» блестящие строки характеристике значения поэзии Байрона и байронизма в связи с культурно-историческими переживаниями человечества после Великой французской революции XVIII века (XII, 348—350), но его юношеское отрицательное отношение к «мрачной мании характеров байроновских» трудно признать случайным для будущего создателя образов Раскольниковца, Ставрогина, Ивана Карамазова.

Нельзя не обратить внимание, анализируя ранние письма Достоевского, на звучащее в них постоянное требование от искусства и поэзии не только чувства, но и «мысли», «философии», «гениальных идей» (Письма, I, 50, 51, 58). Достоевский восхищается романами Бальзака, так как видит в них «произведения ума вселенной» (Письма, I, 47). Поэзия и философия, с его точки зрения, родственны друг другу: «поэт в порыве вдохновения разгадывает Бога, следовательно исполняет назначение философии... философия есть тоже поэзия, только высший градус ее!» (Письма, I, 50). Полагая, что «мысль зарождается в душе», и отводя уму по сравнению с душою и сердцем вторичную роль «орудия, машины, движимой огнем душевным», молодой Достоевский в то же время считает, что поэзия и философия (в отличие от других видов умственной деятельности, протекающих в «области знаний», где ум человека действует независимо от чувств) должны быть основаны на *согласной* деятельности «сердца» и «ума», чувства и духа, позволяющей человеку проникать в мир «мысли», разгадывать тайны природы и человеческой души. Утверждение близости поэзии и философии, необходимости присутствия в искусстве, наряду с «сердцем», — «мысли», «гениальных идей», глубокая вера в величие вселенной и человека и напряженный интерес к его драматическим «борениям», которые — результат сложной работы «тысячелетий», — эти эстетические идеалы молодого Достоевского во многом подготовили его последующий переход от романтизма к реализму. В то же время они вошли в видоизмененном виде в его последующую реалистическую эстетику и сообщили ей особые типологические черты и ту индивидуальную окраску, которые составляют историческое своеобразие эстетики великого русского романиста.

В книге «Реализм Достоевского» нам уже приходилось писать о представлении Достоевского (восходящем к идеям утопических социалистов) о трех ступенях общественно-исторического развития как основной исторической закономерности развития культуры. Без учета этого философско-исторического представления великого русского романиста, представления, складывающегося окончательно к 60-м годам, на наш взгляд, невозможно верно оценить и самого существа его эстетических взглядов.

«В первобытных патриархальных общинах», — заметил Достоевский в 1864 году в записной книжке, — человек жил «массами», «непосредственно». Но вслед за этим наступила «цивилизация», способствовавшая развитию личности и личного сознания. Она исторически неизбежно привела к отрицанию высокоразвитой личностью «авторитетных, патриархальных законов масс» и создала «враждебное, отрицательное отношение» между личностью и массой. Эта вторая, с общеисторической точки зрения, ступень общественного развития, затнувшаяся, по мысли Достоевского, на многие столетия, обнимающая эпоху дворянской и буржуазной цивилизации, представляет мучительное, кризисное состояние истории человечества. Оно одинаково мучительно и для общества в целом, и для отдельного человека. Разобщенный с народом, последний «чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает». Но эта вторая, мучительная ступень в развитии человечества — «распадение масс на личности, иначе цивилизация» — не окончательное, а временное, «переходное» состояние в истории культуры. На третьей, искомой, более высокой ступени развития отдельный человек должен вернуться в массу, не отказываясь при этом от положительного завоевания прежней истории — достигнутого им «полного могущества сознания и развития». Лишь на этой почве возможно достижение человечеством гармонии, утраченной на заре его развития вместе с разрушением прежних, наивно-патриархальных форм общественной жизни¹.

¹ См.: Г. Фридлендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 36. Ср. «Литературное наследство», т. 83, М. 1971, стр. 246—250.

Не трудно понять связь этих идей Достоевского, во многом подготовленных уже его юношескими романтическими размышлениями над «тайной» человека и историей человечества, с самой сердцевинной его позднейшего творчества и его эстетики.

В отличие от многих представителей философско-эстетической мысли своего времени, которые стояли в эстетике на отвлеченной, вневременной, надысторической точке зрения, Достоевский — и в этом одно из подтверждений его гениальности — не смотрел на основные законы художественного творчества как на нечто данное от века, не подверженное развитию и изменению. Видя в истории человечества путь трудного, мучительного и противоречивого движения по спирали от первоначальной, патриархальной гармонии «первобытных общин» к борьбе и дисгармонии между личностью и массой и к последующей, новой «гармонии» между ними на высшей основе, Достоевский *тесно связывал основные законы развития искусства с этим, всеобщим в его понимании, законом исторической эволюции человечества*. Отсюда и кажущееся противоречие между свойственной великому русскому романисту высокой оценкой Гомера, Рафаэля и других «гармонических» по общему характеру своего мировосприятия художников прошлого и более сложными законами его творчества.

Вслед за социалистами-утопистами начала и середины XIX века Достоевский полагал, что Золотой век — не только отдаленное прошлое, но и будущее человечества, а потому и вечный его идеал. На определенной ступени своего развития, в силу неотвратимых внутренних законов последнего, все человечество в целом, отдельные народы, каждый отдельный человек эпохи цивилизации неизбежно должны, в силу железной необходимости, расстаться с патриархальной «гармонией», вступить в мир напряженных противоречий, борьбы и страданий. Но и в мире, где господствуют суровые законы борьбы и разъединения людей, мечта о Золотом веке, стремление к гармонии и единению не могут потерять для человека своей прелести, возвышающей и облагораживающей роли. Идеал социальной и эстетической гармонии, мечта о Золотом веке — могучая сила добра и красоты в мире, где царят зло, корысть и страдания; они не только напоминают человечеству о прошлом, но и служат для него призывом, высшим эстетическим и нравственным критерием в настоящем, своего рода компасом, направляющим человечество по правиль-

ному пути движения к будущей гармонии. В этом — по Достоевскому — заключается «вековечное» значение античного идеала красоты, творчества Гомера, Рафаэля, Тициана, Клода Лоррена, Пушкина для того мира, историческим свидетелем и участником жизни которого ощущал себя автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», — мира, который — по его художественному диагнозу — достиг высшей точки на пути от патриархальной «гармонии» к «химическому» разложению всех традиционных, освященных веками семейных и общественных связей и где поэтому замутились все источники «живой жизни».

В своей полемической статье «Г.— бов¹ и вопрос об искусстве» (1861), к специальному анализу которой мы вернемся ниже, Достоевский в споре с Добролюбовым писал о значении идеала красоты в жизни человечества:

«Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить. И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий*. А почему он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, т. е. когда *наиболее живет*, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добывается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие... Красота присуща всему здоровому, т. е. наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» (XIII, 86, 87).

Приведенные слова теснейшим образом связаны с философско-историческим мировоззрением великого писателя.

Достоевский характеризует в той же статье свою эпоху как «время стремлений, борьбы, колебаний и веры» (XIII, 88). «Мощная, полная жизнь», какую современный чело-

¹ Так подписывал обычно свои статьи в «Современнике» Н. А. Добролюбов.

век находил отраженной в «Илиаде» Гомера или в лучших образцах древнегреческой скульптуры, — указывает писатель, — давно отошла в прошлое. Но именно поэтому идеал красоты, сохранный в образах античного искусства как отблеск «великого», цельного, гармонического «момента народной жизни», так дорог мыслящему человеку позднейшей, менее цельной, более противоречивой и дисгармонической эпохи. «В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и, вместе с тем, умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчезнувшего человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его) перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашей собственной жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» (XIII, 89). Ссылаясь в качестве подтверждения своей мысли на стихотворение А. А. Фета «Диана», где выражены одновременно восторг современного человека перед античным идеалом красоты и элегическое ощущение исторической неповторимости, невозродимости этого идеала в настоящем, Достоевский так формулирует поэтическую идею стихотворения Фета (и вместе с тем сущность отношения современного человека к античному идеалу красоты вообще): «...богиня не воскресает, и ей не надо воскресать, ей не надо жить; она уже дошла до высочайшего момента жизни... после которого она прекращается, — настает олимпийское спокойствие». Для современного же человека — сына эпохи «стремлений» и «борьбы» «бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное искание и называется жизнью, и сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта! какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!» (XIII, 90).

3

Мы видим, что эстетическое мировосприятие зрелого Достоевского складывалось из двух определяющих элементов. Один из них — это признание идеала эстетической

красоты и гармонии не только отражением гармонического строя жизни более или менее отдаленных, прошлых эпох, но и символом такого же, гармонического по своему складу строя жизни будущего человечества (а вместе с тем — могучей силой современного общественного и нравственного развития, напоминающей человечеству о его призвании и влекущей его к будущему!). Другой — признание современной Достоевскому эпохи эпохой глубочайшей общественной, нравственной и эстетической дисгармонии, всю напряженность и трагический характер которой должны правдиво и честно, не пытаясь искусственно смягчить или ослабить их, передать современные искусство и литература.

Отсюда и проистекало тяготение Достоевского — художника и эстетика — к противоположным, взаимоисключающим на первый взгляд началам — красоте и трагической напряженности, эстетической гармонии и дисгармонии, к Сикстинской мадонне и бесстрашному, правдивому изображению всей полноты «текущей действительности» со свойственными ей чертами «неблагообразия», «хаоса», нагромождением зла и страданий.

По мысли Достоевского, которую нельзя не признать гениальной для его эпохи, исторически возможны два различных, закономерно сменявших один другого типа художественного творчества: произведения представителей первого из них (какими в глазах великого писателя были Гомер или Рафаэль) гармоничны по своему внутреннему строю, причем их эстетическая гармония — отблеск живой, реальной гармонии «здоровой» и «полной» общественной жизни. Этот тип художественного творчества и его создания отнюдь не теряют для человечества своей ценности после того, как мощь и полнота народной жизни, свойственная гомеровской эпохе или эпохе Возрождения, уступили место «времени стремлений, борьбы, колебаний и веры» со всеми присущими этой новой эпохе «муками жизни и творчества». И для человека, живущего, по определению Бальзака, в период «великой социальной болезни»¹, здоровье более притягательно, чем болезнь, а следовательно, гармония и красота никогда не смогут потерять над ним своей «вековечной» власти. Более того: именно у человека, находящегося «в разладе с действительностью,

¹ «Бальзак об искусстве», сост. В. Р. Гриб. «Искусство», М.—Л. 1941, стр. 281.

в негармонии, в борьбе», стремление к красоте и гармонии как в жизни, так и в искусстве становится особенно обостренным, а потому он в известной мере даже *сильнее и глубже* способен чувствовать и ценить красоту античного искусства, красоту Рафаэля или Пушкина, чем их непосредственные современники. И вместе с тем художник этой, новой эпохи должен искать для себя в искусстве других путей, чем Гомер или Рафаэль, ибо реальное содержание жизни и человеческих стремлений его времени требует для своего выражения других эстетических закономерностей, форм и методов.

Охарактеризованным нами коренным убеждением Достоевского обусловлено то, что, отводя в чисто эстетическом отношении высшее место в искусстве Гомеру, Рафаэлю, Расину, Клоду Лоррену, Пушкину, предпочитая красоту дисгармонии, «здоровье» — «болезни», сам он в своем искусстве романиста шел по пути, проложенному не столько ими, сколько Шекспиром, Рембрандтом, Гоголем, Бальзаком, то есть не по пути искания в искусстве высшей эстетической законченности, красоты и гармонии, но по пути предельного обнажения и выражения «хаоса» современной ему сложной и дисгармонической действительности с ее внутренней противоречивостью, психологическими взлетами и падениями.

Мало того. В самом искусстве более здоровых и гармонических эпох, у художников иного в целом психологического склада Достоевский стремился отыскать истоки интересовавших его самого как романиста сложных социальных и морально-психологических проблем своего времени. Этим объясняется двойственность, нередко поражающая нас в его высказываниях об античности, Рафаэле, Пушкине, Шиллере и других писателях прошлого.

В цитированных отрывках из статьи «Г.— бов и вопрос об искусстве» выражено восхищение Достоевского гармонией и красотой античного мира и античного искусства периода его наивысшего расцвета. Однако за исключением названной статьи и приведенных выше восторженных строк о Гомере в юношеских письмах к брату мы почти не находим у Достоевского страниц, посвященных классической античности. Внимание Достоевского-романиста, психолога и публициста — гораздо чаще привлекала не эпоха расцвета, а эпоха упадка античного мира, вызывавшая у русского романиста многочисленные и разнообразные ассоциации с современностью. Отзвуки размышле-

ний, вызванных изучением этой эпохи, мы встречаем в столь различных произведениях Достоевского, как «Записки из Мертвого дома» и «Братья Карамазовы»: в первом один из обитателей омского острога, а во втором — Федор Павлович Карамазов сближаются по своему психологическому складу (и даже по внешнему облику) с развращенными римскими патрициями времен упадка. А в статье «Ответ «Русскому вестнику» (1861), анализируя импровизацию итальянца из «Египетских ночей» Пушкина, Достоевский дал замечательный психологический анализ настроений позднеантичного общества. На основе нарисованной Пушкиным картины любовного вызова Клеопатры он выткал свой собственный «мрачно фантастический», прихотливый узор, значительно отойдя при этом от первоисточника и осложнив психологию пушкинской героини (XIII, 216—218). Припомним, что в «Преступлении и наказании» лицо Сикстинской мадонны сопоставлено со скорбным лицом русской крестьянки-юродивой (5, 502), что евангельский образ Христа преломился у Достоевского в образе одновременно «святого» и «юродивого» же князя Мышкина, наконец, что в творчестве Пушкина его больше всего привлекали «Цыганы», «Борис Годунов», маленькие трагедии, «Пиковая дама», «Медный всадник», то есть вещи отчетливо выраженного трагедийного плана, в которых Достоевский искал и находил истоки волновавших его самого, как писателя, современных ему драматических конфликтов общественного и личного бытия.

Так концы исторической цепи неожиданно оказывались сомкнутыми: в самой завершенности, гармонии и красоте классических образцов искусства других, более ранних эпох Достоевский трагически прозревал зародыши мучительных противоречий своей эпохи, эпохи «борьбы», страданий и «хаоса», где «идеал Мадонны» зачастую оказывался для писателя противоречиво слитым с «идеалом Содомским» и трудно отъединимым от него.

4

Глубокое, восторженное преклонение перед духовным здоровьем, гармонией и красотой античности, Рафаэля, Пушкина и в то же время мужественное сознание того, что современная ему больная и дисгармоническая «текущая» действительность требует для своего воплощения

иных, более сложных форм художественного творчества, — эти две взаимосвязанные стороны эстетики Достоевского обусловили наличие принципиального, никогда не исчезавшего рубежа, отделявшего эстетику Достоевского от эстетики славянофилов, некоторые идеи которых Достоевский разделял в 60—70-х годах, и сближавшего его эстетические взгляды объективно с эстетикой Белинского и вообще демократического лагеря в русской литературе и общественной мысли той эпохи.

«Отдельная личность есть совершенное бессилие и внутренний непримиренный разлад, — писал А. С. Хомяков в статье «По поводу Гумбольдта» (1849). — Она до такой степени неспособна быть началом или источником искусства, что всякое ее проявление уже расстроивает или искажает художественное произведение...»¹ Выраженное в этих словах убеждение о ничтожестве личности и личного начала в искусстве является зерном эстетической доктрины славянофильства. Идеалом славянофилов было искусство, художественным субъектом которого должна была быть не современная «личность» со свойственными ей «разладом» и дисгармонией, а гармоническое национальное целое; они требовали от искусства «выражения чувства общинного, а не личного»², и находили его образцы не в реалистической литературе и живописи, а в иконописи и в традиционной по своему складу, «безличной», в понимании славянофилов, народной поэзии.

Ту же мысль, которую Хомяков выразил в приведенной общей формуле, К. С. Аксаков положил в основу своей известной брошюры о «Мертвых душах» Гоголя (1842), идея которой не была принята самим Гоголем и вызвала страстную отповедь Белинского. Аксаков резко противопоставил в ней два типа художественного творчества — отвергаемый им «западный», где субъектом является личность с ее миром индивидуальных, «конечных» интересов (на которых построены завязка и сюжет в европейском романе нового времени), и идеальный, гомеровский, где певец является представителем национальной стихии и в качестве его героя выступает не мир отдельных лиц, а национальное целое, народность, воспринятая в ее эпической красоте и гармонической стройности.

¹ А. С. Хомяков, Полн. собр. соч., т. 1, изд. 4-е, М. 1911, стр. 161.

² Там же, стр. 163.

В отличие от идеологов славянофильства 40-х годов, Достоевский уже в молодые годы избрал основой «художества» именно «отдельную личность» с ее «внутренним непримиренным разладом». Не идеализированный патриархальный мир, но «больная» и дисгармоническая современная действительность с ее реальной светотенью, с ее напряженностью и беспокойством, мрачными безднами и порывами к идеалу стала для него неиссякаемым источником творческого вдохновения. Ориентация не на утопический идеал, а на современную, «текущую» действительность с ее сложными противоречиями и светотенью как на единственную возможную — при всей свойственной ей «фантастичности» — модель художественного творчества определила реалистический характер его эстетики.

Формулируя свое понимание реализма в искусстве, Достоевский постоянно подчеркивал, что реализм в его интерпретации непосредственно граничит с «неожиданным» и «фантастическим». Но при этом он подчеркивал, что та «фантастичность», которую он имеет в виду, является, в его понимании, свойством не только современного искусства, но и современной жизни. Глубоко, правдиво уловить самую «суть» современной ему действительности, по Достоевскому, значило уметь найти тот адекватный ей художественный язык, который бы дал возможность романисту выявить также и свойственную ей внутреннюю «фантастичность», то есть постоянный выход ее явлений, не в виде исключения, а в виде каждодневно встречающегося правила, за пределы отвлеченной логики и здравого смысла.

Жизнь города деформирует личность человека, отравляет его физически и духовно, извращает его чувства и страсти, — таков вывод, к которому Достоевский пришел еще в повестях 40-х годов. В условиях Петербурга, как и всякого другого большого города, «нормальные» чувства и страсти теряют свой «нормальный» масштаб, становятся болезненными и «фантастическими». Самые причудливые и неожиданные столкновения, смешения противоречивых идей и стремлений становятся здесь правилом, *нормой*, входят в повседневную жизнь людей. Свое дальнейшее развитие тема трагической призрачности, «фантастичности» современной ему жизни, намеченная в произведениях 40-х годов, получила в позднейших романах Достоевского.

Пореформенная действительность, по убеждению писателя, в силу ее переходного характера, до крайней степени

обострила все противоречия русской жизни. Отсюда — «фантастичность» и «исключительность», свойственная не отдельным, редким и исключительным в буквальном смысле слова, а самым повседневным, обыденным, распространенным ее явлениям. То, что в другие эпохи, когда пульс общественной жизни бился более медленно, а ее сложившиеся формы обладали прочностью и устойчивостью, казалось отклонением от «нормы», в пореформенную эпоху стало жизненной нормой, выражением «фантастической» сущности совершающегося лихорадочного исторического движения, противоречиво сочетавшего в себе, в понимании Достоевского, «разложение» и «созидание», трагическое приближение к «хаосу», к катастрофе и порыв к новой «мировой гармонии», к искомому человечеством Золотому веку.

Указывая на «фантастический» характер, свойственный современной ему действительности, Достоевский непосредственно связывал эту ее «фантастическую» окраску с разложением патриархальных форм жизни и человеческого сознания. Оно было для него, как мы уже знаем, историческим законом развития человеческого общества в эпоху цивилизации. Эту мысль, к которой он не раз возвращался в своем творчестве, Достоевский особенно отчетливо выразил на последних страницах романа «Подросток» (1875), где он попытался дать своего рода художественно-социологическую трактовку нарисованной им в романе картины «детства» и «отрочества» героя-разночинца в противоположность принципиально иному по обстановке и колориту изображению детства и отрочества в автобиографической трилогии Льва Толстого.

Русская история дореформенной поры, пишет здесь Достоевский, выработала в «типе культурных русских людей», принадлежавших до 1861 года по преимуществу к «средне-высшему» дворянскому кругу, «законченные формы чести и долга» и вообще такие формы жизни, которые обладали своей внутренней художественной «завершенностью», а поэтому были способны производить и в романе на читателя «вид красивого порядка и красивого впечатления», хотя сами по себе эти формы дворянской жизни отнюдь не были идеальными, а дворянские понятия о «честь» и «долге» имели нередко весьма проблематический характер (8, 622). «Еще Пушкин, — замечает в связи с этим Достоевский, — наметил сюжеты будущих романов своих в «Преданиях русского семейства», и по наме-

чепному им пути шли все главные романисты 50-х—60-х годов вплоть до Льва Толстого» (8, 622).

Пореформенная эпоха разрушила кажущиеся порядок и стройность, которыми обладала жизнь дворянства и вообще «культурного слоя» русских людей в прошлом: красивого типа старых дворянских героев «уже нет в наше время, а если и остались остатки, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою». Если в дореформенное время молодые люди из дворянской среды, расходясь в молодости со своими отцами и дедами, сознавая «отсутствие благородного в их хотя бы семейной обстановке», кончали тем, что, в результате своих исканий, снова сливались с «высшим культурным слоем», то в пореформенную эпоху начался распад старых дворянских семейств с присущими им устойчивыми «формами» и родовым «преданием». «Уже не сор прирастает к высшему слою людей, а, напротив, от красивого типа отрываются, с веселою торопливостью, куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядкующими и завидующими. И далеко не единичный случай, что самые отцы и родоначальники бывших культурных семейств смеются уже над тем, во что, может быть, еще хотели бы верить их дети». В результате множество «родовых семейств русских с неудержимую силою переходят массами в семейства *случайные* и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (8, 623, 624—625). Этим было вызвано обращение Льва Толстого в «Войне и мире» к «историческому роду», что дало ему возможность сохранить верность своей излюбленной теме — изображению «русского семейства средне-высшего культурного круга» — и в то же время найти в жизни подобных семейств необходимые ему как художнику «порядок», «законченность» и «красоту», которые уже ушли из жизни «внуков» этих семейств — представителей иного, пореформенного поколения дворянских «отцов» и «детей».

В отличие от Толстого периода «Войны и мира», Достоевский характеризует себя как писателя, «не желающего писать лишь в одном историческом роде», «одержимого тоской по текущему». А отсюда вытекали, по убеждению Достоевского, и главнейшие творческие задачи, определившие круг образов и тем русской действительности, находившихся в центре его внимания в романах и повестях 60-х—70-х годов.

Пореформенная эпоха, эпоха острой исторической «ломки» русского общества, с характерными для нее

«летающими повсюду» «щепками», «мусором» и «сором», отодвинула в историческое прошлое образы тех «культурных» людей «средне-высшего дворянского круга» (выставших в обстановке устойчивой и упорядоченной жизни немногочисленных дворянских «семейств», объединенных общими традициями и родовым преданием), которым уделяли преимущественное внимание русские романисты до Достоевского. Вместо патриархальных семейств с их внешним «благообразием», «красивыми» и «законченными» формами жизни, первичной «клеточкой», характерной ячейкой русской жизни в пореформенную эпоху стало «случайное семейство», лишенное внутренней связи и прочных родовых традиций. В качестве изобразителя именно таких «случайных семейств», «беспорядок» и «хаос» которых являлись, с его точки зрения, типичным, выразительным отражением того общего «беспорядка» и «хаоса», в которых пребывала русская жизнь в пореформенную эпоху, и рекомендует себя читателю автор «Подростка».

Определяя задачи, стоявшие перед ним самим как перед романистом героя из случайного семейства» в отличие от романистов прежней, «помещичьей литературы» (Письма, II, 365), Достоевский указывал, что одну из этих задач он видел в том, чтобы выйти за пределы стоявшей в центре прежней литературы дворянской темы, шире вовлечь в сферу художественного изображения также жизнь остальных общественных слоев. Эту задачу, по мнению Достоевского, достаточно определенно выдвинули перед литературой уже Решетников и другие писатели-демократы 60-х годов. Произведения последних Достоевский отказывался считать «новым словом» русской прозы, признавая таким «новым словом» в творчестве писателей-демократов 60-х годов лишь поэзию Некрасова (XII, 348). Но все же он готов был видеть в этих произведениях выражение мысли о «необходимости чего-то нового» в русском художественном слове, «уже не помещичьего» (Письма, II, 365).

«Чувствуется, что тут что-то не то,— писал в связи с этим Достоевский, оглядываясь на предшествующую и на современную ему русскую литературу,— что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *истори-*

ком остальных уголков, кажется, страшно многочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано? Но и старое-то, прежнее-то всё ли было отмечено?» (XII, 36).

Вследствие «беспорядка и хаоса», характерных для жизни многих тысяч «случайных семейств» пореформенной России, работа «романиста героя из случайного семейства», по определению автора «Преступления и наказания» и «Подростка», — «работа неблагодарная и без красивых форм». Самые типы, рисуемые таким романистом, — «еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными». В этой работе «возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры». Однако просчеты и особые трудности, неотделимые от работы «романиста героя из случайного семейства», которому бы предстояло неизбежно не только ошибаться, но и «слишком много угадывать», не могут служить для романиста, «одержимого тоской по текущему», причиной отказа от его исторически важной и необходимой работы, — хотя бы потому, что, несмотря на свойственные ей «преувеличения» и «недосмотры», его работа послужит пусть не готовой, законченной художественной картиной, но все же ценным и необходимым «материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, по уже пропедшей эпохи» «минувшего беспорядка и хаоса» (8, 625).

5

Итак, изображаемая современным ему художником эпоха была, по Достоевскому, эпохой разложения «красивых» форм жизни. Это и обусловило своеобразную ее

«фантастичность» как эпохи исторической «ломки», «хаоса» и «разложения», сквозь картину которых романист пока лишь с трудом мог разглядеть неясные очертания будущей гармонической жизни, «складывающейся на новых уже пачалах». И все же — и в этом состоял едва ли не основной лейтмотив убеждений Достоевского — только эта «фантастическая» действительность со свойственной ей дисгармоничностью, сложностью и противоречивостью всех жизненных форм могла явиться в его время основой для творчества художника, не боящегося смотреть в глаза реальным трудностям бытия и претендующего на свое «новое слово» в искусстве.

Это убеждение Достоевского получило отражение в 1874 году в полемической переписке с И. А. Гончаровым по поводу очерка Достоевского «Маленькие картинки», вызвавшего упреки Гончарова ориентацией автора на явления еще только укладываемой, художественно «неуравновешенной», сложной и противоречивой «текущей» действительности. К сожалению, из этой переписки, представляющей одну из интереснейших эстетических дискуссий в России 70-х годов, до нас дошли лишь письма Гончарова, дающие, к счастью, возможность — хотя и неполностью — воссоздать ее общее принципиальное содержание.

По поводу нарисованного Достоевским в «Маленьких картинках» типа «современного» священника-«пигилиста» (который «и курит непомерно, и чертей призывает, и хвалит гражданский брак») Гончаров писал автору, что подобный характер не кажется ему типичным в эстетическом смысле слова и уместен, с его точки зрения, скорее в публицистике, чем в искусстве:

«Вы... говорите, — писал Гончаров, — что зарождается такой тип: простите, если я позволю заметить здесь противоречие, если зарождается, то еще это не *тип*. Вам лучше меня известно, что тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц — где подобию тех и других учащаются в течение времени и наконец устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится, с новою, парождающеюся жизнью оно не ладит: для нее нужны другого рода таланты, например, Щедрина.

Вы — священника изображали уже не *sine iга*: здесь художник уступил место публицисту»¹.

И в следующем письме:

«Под типом я разумею нечто очень коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений. Например, Островский изобразил все типы купцов-самодуров и вообще самодурских старых людей, чиновников, иногда бар, барынь — и также типы молодых кутил. Но и эти молодые типы уже не молоды, они давно наплодились в русской жизни — и Островский взял их, — а других, новейших, которые уже пародились, не пишет, потому именно, мне кажется, что они еще не типы, а молодые месяцы — из которых неизвестно что будет, во что они преобразятся и в каких чертах застынут на более или менее продолжительное время, чтобы художник мог относиться к ним, как к определенным и ясным, следовательно и доступным творчеству образам»². «...Тип, я разумею, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был замечен*, пригляделся и стал всем знаком. В этом смысле можно про него сказать то же самое, что про звук. Звук тогда только становится звуком, когда звучит кому-нибудь, т. е. когда есть ухо, которое его слышит, а дотоле оно есть только сотрясение или колебание воздуха»³.

Отвсты Достоевского на цитированные письма Гончарова, как уже указано выше, до нас не дошли. Но из второго письма Гончарова видно, что в них, как и в других местах, Достоевский твердо отстаивал перед своим оппонентом принципиально иное понимание типичности, а также иной взгляд на соотношение художественного творчества и публицистики. Да это и не могло быть иначе, ибо выдвинутое Гончаровым понимание соотношения литературы и жизни и его оценка творчества Щедрина как «публициста», а не «художника» противоречили коренным убеждениям Достоевского.

Сформулированная Гончаровым в приведенных отрывках эстетическая позиция тесно связана с его творческим опытом романиста, является в какой-то степени критическим осмыслением этого опыта, конечным выводом из анализа собственных художественных удач и поражений.

¹ Из архива Достоевского. Письма русских писателей, под ред. Н. К. Пиксанова, ГИЗ, М.— Пг. 1923, стр. 17.

² Там же, стр. 20—21.

³ Там же, стр. 20.

Достаточно вспомнить все три романа Гончарова, чтобы увидеть, что они в значительной степени расходятся с его декларацией, выраженной в письмах к Достоевскому. И в «Обыкновенной истории», и в «Обломове», и в «Обрыве» изображены не только давно отстоявшиеся, прочно сложившиеся явления и типы (Адуевы — старший и младший, Обломов, Райский, бабушка и т. д.), но и типы, еще не определившиеся, нарождающиеся и складывающиеся (жена старшего Адуева, Штольц, Вера, Марк Волохов). И однако, несмотря на огромную важность второй группы героев, от отсутствия которых нарисованная писателем картина жизни понесла бы огромные, трудно исчисляемые потери, они не удовлетворяли вполне ни современную Гончарову критику и читательскую публику, ни самого романиста. Этим (а не только цензурными соображениями) объясняются настойчивые советы Гончарова Достоевскому отказаться от мысли схватить на лету сложно уловимую физиономию явлений, еще не определившихся отчетливо в самой жизни, и ограничиться изображением того, что прочно сложилось и определилось в самой действительности, а потому (как это было в случаях с Обломовым или бабушкой в «Обрыве») могло быть отлито романистом в законченный, цельный и ясный художественный образ.

Однако, если эстетическая программа, намеченная Гончаровым, лишь частично отвечала его собственной творческой практике романиста, не покрывая ее (так же, как характеристика Островского в письме Гончарова не покрывала практики Островского, не чуждавшегося, особенно в 70-х годах изображения новых, неотстоявшихся жизненных явлений), то тем менее она могла вызвать сочувствие у романиста, который, по собственному признанию, был «одержим тоской по текущему», видел свое призвание как художника в осмыслении новых, неизвестных его предшественникам исторических фактов, сложных, «фантастических» характеров и процессов русской жизни.

«...наши художники... — писал Достоевский еще за год до полемики с Гончаровым, — начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частью он проходит и исчезает, вырождается в другой,сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за

новое. И сами верят тому, что это новое, а не преходящее... Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски, и работа по заготовленным уж шаблонам» (XI, 90). Этим-то эстетическим принципом и руководствовался в своей работе над материалом «текущей действительности» сам Достоевский.

6

В октябрьском номере «Дневника писателя» за 1876 год Достоевский изложил содержание своего разговора со Щедриным об отношении художественного творчества к действительности.

Приведа мысль Щедрина: «А знаете ли вы... что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили, все выйдет слабее, чем в действительности», — Достоевский замечает: «Это я знал еще с 46-го года, когда начал писать, а может быть и раньше, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо лишь насущное видимо-текущее, да и то по палядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» (XI, 423).

В этих словах выражено коренное эстетическое убеждение Достоевского: действительная жизнь по своему содержанию представлялась ему всегда несравненно сложнее, богаче и глубже, чем воображение любого писателя, — даже если он одарен самой богатой творческой фантазией. От самого художника, от того, есть ли у него «силы» и «глаз», нужные для того, чтобы уметь видеть в фактах действительной жизни объективно скрытое в них бесконечно богатое и сложное внутреннее содержание, зависели и зависят — по Достоевскому — глубина, сила и действенность его произведений.

«Для иного наблюдателя, — пишет великий русский писатель, развивая вышеуказанную мысль, — все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». В другом же наблюдателе те же самые явления возбуждают подчас бесконечное число неразрешимых вопросов, бремя которых мучительно давит на его ум, доведя его, в конце концов, до сумасшествия или до самоубийства (XI, 423). Задача подлинного художника состоит в том, чтобы не «сочинять» искусственно факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь раскрыть то богатейшее, неисчерпаемое содержание, которое объективно скрыто в фактах самой действительности, но понимание которого доступно далеко не каждому, требует особого «глаза», творческого воображения и способности анализа.

«Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких невозможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!» (XI, 234).

Мысль, что основой всякого подлинного художественного творчества является действительность и что по богатству своего объективного содержания она бесконечно превосходит самую щедрую фантазию, мы многократно встречаем у Достоевского и в других местах.

«...Не одни лишь чудеса чудесны. Всего чудеснее бывает весьма часто то, что происходит в действительности. Мы видим действительность всегда почти так, как *хотим* ее видеть, как сами, *предвзято*, желаем растолковать ее себе. Если же подчас вдруг разберем и в видимом увидим не то, что хотели видеть, а то, что есть *в самом деле*, то прямо принимаем то, что увидели, за чудо...» (XII, 129).

Признание действительности, объективной правды самой жизни в ее развитии и движении высочайшим образом художественного творчества, его недостижимой по богатству содержания «моделью» было одним из краеугольных камней эстетики Достоевского.

«Есть новые и странные факты,— замечал Достоевский,— и появляются каждый день» (XII, 325). Задача писателя его эпохи заключалась, по Достоевскому, в том, чтобы, не игнорируя и не затуманивая их причудливого языка, уметь видеть и изображать во всей свойственной им трагической глубине и сложности «странные факты» пореформенной жизни, выявлять их внутреннюю противоречивость, нравственно-психологическую и общественную ненормальность. Эту-то противоречивость, эстетическую и нравственную парадоксальность фактов даже самой обыденной, каждодневной, будничной действительности своей эпохи и стремился в первую очередь подчеркнуть Достоевский, говоря об особом характере своего реализма, определившемся уже в 40-е годы.

«С невозможным человеком и отношения принимают иногда характер невозможный, и фразы вылетают подчас невозможные»,— читаем мы в одной из публицистических заметок Достоевского (XI, 294). Аналогичную мысль Достоевский высказывает устами Лебедева в «Идиоте»: «...всякая почти действительность хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда и неправдоподобнее» (6, 426). Реализм в литературе его эпохи не мог, по убеждению Достоевского, довольствоваться поэтому изображением одних лишь сложившихся и отстоявшихся, завершенных жизненных явлений. Не покидая реальной жизненной почвы, он в то же время был обязан доходить нередко до грани психологически «невозможного» и «исключительного», стремясь запечатлеть физически ощутимо самый процесс противоречивого движения и изменения жизни, полный «неправдоподобия» и парадоксальности — и в то же время реальный в этом своем «неправдоподобии».

Эти убеждения Достоевского отражены в ряде его известных эстетических деклараций 60-х годов.

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них по-моему не есть еще реализм, а даже напротив» (Письма, II, 169). «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! между тем это

исконный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» (Письма, II, 150).

Защищая свое понимание реализма — «реализма, доходящего до фантастического» — и противопоставляя его традиционным взглядам на реализм «наших реалистов и критиков», Достоевский опирался на опыт как русской, так и западноевропейской литературы 30—40-х годов. В рассказе В. Гюго «Последний день приговоренного к смерти» (1829), в романах Бальзака и Ж. Санд, во многих произведениях Диккенса, так же как в произведениях Пушкина, Гоголя, Щедрина, Достоевский сочувственно выделял близкое ему эстетически сочетание интереса к анализу «текущих», повседневных фактов жизни современного общества со стремлением раскрыть и подчеркнуть их внутреннюю противоречивость и аномальность, обуславливающие появление в дворянско-буржуазном мире сложных, болезненных, иногда маниакальных характеров, рождающие — среди гущи обыденности — парадоксальные, «фантастические» по своему смыслу события, психологические коллизии и драмы. Но главным источником, питавшим творчество великого русского писателя, обусловившим специфическую окраску его реализма и основное направление его художественных исканий, неизменно оставались русская действительность и те трагические процессы, связанные с ломкой патриархально-крепостнических устоев, с деформацией общества, семьи, человеческой личности в условиях капитализма, которые развернулись в России после реформы.

Для Бальзака исследование истории французского общества 20-х и 30-х годов таило в себе возможность глубочайших художественных открытий. Для Достоевского величайшим источником подобных открытий было изучение «текущей» русской жизни второй половины XIX века, в ежедневных фактах которой он видел богатейший материал для художественных и психологических обобщений, — материал, значение которого было, по мнению великого русского романиста, недостаточно оценено даже величайшими из его писателей-современников.

Отсюда характерный для Достоевского интерес к газетной хронике, его взгляд на газету как на важнейшее средство познания «текущей» русской действительности, дающее богатейший сырой материал для романиста, — взгляд, который постоянно все больше укреплялся у Достоевского на протяжении 60-х и 70-х годов и который привел его

в конце жизни к разработке столь своеобразной формы писательства, сочетающей художественные зарисовки «текущей» русской действительности с их философско-историческим и публицистическим анализом, какой явился «Дневник писателя».

«...Получаете ли Вы какие-нибудь газеты, читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел, общих и частных, становится все сильнее и явственнее», — настойчиво призывал Достоевский своих корреспондентов (Письма, II, 43). «В каждом номере газет Вы встречаете отчет о самых действительных фактах и о самых мудреных. Для писателей наших они фантастичны; да они и не занимаются ими; а между тем они действительность, потому что они *факты*. Кто же будет их замечать, их разьяснять и записывать? Они поминутны и ежедневны, а не *исключительны*... Мы всю действительность пропустим этак мимо носу» (Письма, II, 169—170).

Углубленное внимание к газете (и вообще к периодической прессе) привело Достоевского уже в 60-х годах к замыслу журнала, по своему типу предвосхищающему «Дневник писателя», осуществленный им в 70-х годах и представляющий собой своего рода логический вывод из его творческой эстетики романиста, основанной на углубленной художественной разработке тем и образов, подсказанных «текущей» действительностью.

Переноса на страницы своих романов факты, заимствованные со столбцов газет и журналов, Достоевский дополняет их своим воображением, строит каждый раз на их основе целостную психологическую (и в то же время — философско-историческую) концепцию каждого из заинтересовавших его событий и характеров, нередко очень свободно сочетая элементы действительности и вымысла. Он дает в романе не простое изложение (или объективный научный анализ) фактов, почерпнутых из газетных сообщений, а оригинальный художественно-философский синтез, порой лишь в отдаленной степени совпадающий с первоисточником. Отталкиваясь от фактов, извлеченных из текущей судебной хроники, писатель пропускает их через призму своих философских и социально-политических концепций, осмысляет и освещает в соответствии с ними: таков обычный путь формирования замысла каждого произведения Достоевского, обильно иллюстрируемый его записными тетрадами и свидетельствами мемуаристов.

Существенное значение для понимания ряда противоречий эстетической мысли Достоевского имеет его уже упомянутый выше спор с Добролюбовым в статье «Г.— бов и вопрос об искусстве», опубликованной в февральской книжке журнала «Время» за 1861 год. Спор этот не раз вызывал пристальное внимание исследователей¹. Но и в общей оценке этой статьи Достоевского, и в понимании его отраженной здесь эстетической позиции мнения различных исследователей до сих пор довольно резко расходятся. И это представляется не случайным, так как названная статья не может быть правильно оценена и содержание ее не может быть до конца верно понятым при рассмотрении ее без учета общего, более широкого вопроса о соотношении эстетики Достоевского и эстетики революционно-демократического лагеря 60-х годов.

Статья Достоевского «Г.— бов и вопрос об искусстве» была ответной репликой писателя на статью Н. А. Добролюбова «Черты для характеристики русского простонародья» (1860), где критик приветствовал появление на русском языке «Народных рассказов» Марко Вовчка² в переводе И. С. Тургенева. В названной статье Добролюбова отразилась свойственная ему в это время вера в революционные перспективы исторического развития России. Революционный кризис 1859—1861 годов вселял в Добролюбова и его единомышленников веру в возможность близкого пробуждения широкой массы «русского простонародья» и ее перехода к сознательной борьбе за свои права. Рассказы Марко Вовчка и представлялись Добролюбову важным для русской литературы симптомом как исторически значительное отражение сдвига, наметившегося в народной жизни. Эта политическая позиция Добролюбова не разделялась «почвенником» Достоевским:

¹ См.: Г. А. Берлинер, Литературные противники Н. А. Добролюбова. — «Литературное наследство», т. 25—26, М. 1936, стр. 55—61; У. А. Гуральник, Ф. М. Достоевский в литературно-эстетической борьбе 60-х годов. — В кн.: «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, 1959, стр. 315—318; С. С. Деркач, Добролюбов и Достоевский. — В кн.: «Н. А. Добролюбов — критик и историк литературы», изд-во ЛГУ, 1963, стр. 123—131; В. Кирпотин, Достоевский в шестидесятые годы, «Художественная литература», М. 1966, стр. 210—254; точка зрения, развиваемая в данной статье, ближе всего к точке зрения С. С. Деркача.

² Псевдоним украинской писательницы М. А. Маркович.

отсюда и возник его горячий спор с Добролюбовым об оценке им рассказов украинской писательницы, перешедший в полемику по широкому комплексу литературно-эстетических проблем.

В статье о Марко Вовчке, как и других своих критических статьях, Добролюбов исходил из исторически верного понимания того, что главным вопросом русской общественной жизни 60-х годов был вопрос об уничтожении крепостного права. Поэтому он и призывал литературу сосредоточить свое внимание в первую очередь на этом — решающем для русской жизни — вопросе. Остальные ее вопросы он и его единомышленники были готовы на время признать относительно более второстепенными перед лицом настоятельной необходимости для России покончить с самодержавием и крепостным гнетом. Достоевский не признал правомерности такой — революционной — постановки вопроса. Это было обусловлено не только его «почвенническими» убеждениями, но и тем, что в творчестве самого Достоевского, начиная с 40-х годов, основную роль играл иной комплекс вопросов, связанный с жизнью русского города и мучительно ощущавшимися писателем болезненными сдвигами в сознании людей, порожденными хаосом зарождающихся буржуазных отношений. Посвящая свое творчество анализу «странных», «больных», «фантастических» характеров и явлений, Достоевский угадывал за ними большую (хотя еще обычно и неясную даже для наиболее передовых умов тогдашней критики) трагическую тему современности, а потому он был склонен отрицать право критики судить о том, что «полезно» и «вредно», и пытаться предписывать на этом основании определенные пути развития современному искусству. Достоевский исходил при этом не из абстрактных идеалов «чистого» искусства, к которым апеллировали в борьбе с революционно-демократическим направлением либералы 60-х годов (защищавшие право художника уклоняться от больших идей и вопросов современности), — его волновало другое: его право великого романиста на разработку в своем творчестве тех «проклятых» вопросов социального бытия эпохи, которые особенно сильно тревожили его воображение. Эти-то внутренние противоречия мысли писателя и получили отражение в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве».

Революционные демократы 60-х годов сумели уже в годы подготовки крестьянской реформы 1861 года угадать

ее крепостнический характер и понять, что подлинное освобождение народа может быть завоевано лишь в результате его собственной борьбы. Достоевский же — и в этом заключалась репающая слабость его общественно-политического мировоззрения 60-х годов — не понимал, что крестьянская реформа была всего лишь вынужденной уступкой правительства демократическому натиску и что она не разрешала до конца ни одного из противоречий исторической жизни России. Идеализируя реформу 1861 года (и в этом соприкасаясь со своими идеологическими противниками-либералами), Достоевский верил, что она кладет конец взаимному отчуждению в России дворянства и народа и является первым актом на пути того их будущего сближения, к которому горячо, но тщетно призывали он сам и другие сотрудники «Времени». Полагая (и в этом проявилась стихийная демократическая основа мировоззрения Достоевского), что истинное спасение русского общества может и должно прийти только «снизу», от самих народных масс, Достоевский, исходивший из своих «почвеннических» идеалов, утверждал, что та духовная ценность, которую русскому народу суждено передать культуре образованных верхов, состоит не в осознании им своих революционных прав, но в ничем не замутненной чистоте тех идеалов христианской справедливости и братства, которые он стойко сумел сохранить в условиях угнетения и рабства.

Не удивительно поэтому, что Достоевский должен был резко разойтись с Добролюбовым в оценке «Народных рассказов» Марко Вовчка. Там, где Добролюбов зорко угадал отражение пока еще слабых, но важных для будущего зачатков революционного протеста, обнаруженных писательницей не у образованных людей из верхов, способных к сознательному восприятию революционной мысли, но в самой угнетенной крепостной или полукрепостной народной среде, Достоевский увидел печальный пример неумения писательницы уловить то, что верный своим «почвенническим» идеалам сам он считал органичным для народа и *главным* в народной жизни. Отсюда — резкие и несправедливые упреки Достоевского и по адресу писательницы в «сочиненности» и «книжности» ее героев и героинь (в доказательство чего Достоевский ссылается на образ героини повести «Маша»), и по адресу Добролюбова в том, что, требуя в теории от искусства художественности и правды, он на практике был готов пренебречь

ими во имя голого и отвлеченного «направления», предпochсть вещь «сочиненную», по близкую ему по тенденции, более глубокому и сложному произведению, которое, однако, менее однозначно, а потому его общественная ценность не поддается столь отчетливому определению.

Тем не менее при всей односторонности, свойственной оценке Достоевским произведений Марко Вовчка, как и его полемики с Добролюбовым, — односторонности, которая была обусловлена «почвеннической» позицией писателя, непониманием им противоречий реальной общественной борьбы верхов и низов в России 60-х годов, в его статье нашел свое выражение и ряд глубоких и ценных элементов его эстетического мировоззрения, и притом элементов, отнюдь не враждебных определяющим, исходным принципам революционно-демократической эстетики и критики 40-х — 60-х годов, по стихийно близких ей по своему пафосу.

Прежде всего, было бы неверным свести содержащее критических замечаний Достоевского по адресу Марко Вовчка к критике чуждой ему революционно-демократической тенденции, уловленной им в рассказах писательницы. Если Достоевский и исходит в анализе рассказов Марко Вовчка из своих «почвеннических» представлений о народе и народной жизни, он нигде прямо не формулирует их в статье и не противопоставляет идеалам писательницы. Разбирая рассказ Марко Вовчка «Маша», Достоевский ставит своей целью доказать, что рассказ этот противоречит критериям не только его, «почвеннической», но и революционно-демократической эстетики. Это, по утверждению Достоевского, сознавал в известной мере и сам Добролюбов.

В отличие от Добролюбова, Достоевский, признавая в Марко Вовчке «большой ум» и «превосходные побуждения», выразил сомнение в наличии у писательницы «сильного литературного таланта» (XIII, 73). Достоевский оговорил при этом свое принципиальное согласие с автором «Народных рассказов» и с Добролюбовым в том, что «в крестьянском сословии естественна любовь к свободному труду и независимой жизни» и что можно привести немало «фактов», подтверждающих это (XIII, 82). Но Марко Вовчок, по мнению Достоевского, не смогла правдиво, с тем суровым реализмом, какой отвечал художественным симпатиям романиста, обрисовать подобные факты. И, критикуя рассказы Марко Вовчка, Достоевский

предъявил в качестве основного упрека писательнице по их идейную сторону или общественное направление (свое сочувствие им он несколько раз специально оговаривает на протяжении статьи, чтобы не быть неверно понятым читателем), но, в первую очередь, черты психологической отвлеченности, расплывчатости в изображении обстоятельств жизни, чувств и мыслей персонажей, противоречащие эстетическим требованиям автора «Записок из Мертвого дома». Трактовка народной жизни в рассказах Марко Вовчка была более близка мягкой тургеневской манере и при этом не чужда элементов умиления и романтической приподнятости. Та мера жизненно-бытовой правдивости и психологического реализма, которая вызвала в «Народных рассказах» Марко Вовчка сочувствие Тургенева и с которой считал возможным на определенном этапе общественно-литературного развития примириться во имя благородной антикрепостнической тенденции этих рассказов Добролюбов, не удовлетворила Достоевского, требовавшего от своих современников более глубокого психологического подхода к изображению внутреннего мира человека и настойчиво искавшего для этого новых, оригинальных путей в своем творчестве.

Достоевский указывает, что из оговорок, сделанных Добролюбовым в статье «Черты для характеристики русского простонародья», видно, что он также не был вполне удовлетворен реализмом Марко Вовчка. Писатель в этом отношении не ошибался — Добролюбов действительно, как и Достоевский, сознавал слабые стороны рассказов М. А. Маркович и выдвигал в других статьях (а также в письмах к своим единомышленникам) программу более последовательного и глубокого реализма в изображении народной жизни. Но в условиях литературно-общественной обстановки конца 50-х — начала 60-х годов, когда главным вопросом русской жизни был вопрос о крепостном праве и о способности народа к отпору крепостникам, Добролюбов, исходя из революционной оценки перспектив общественного развития, считал своим долгом подчеркнуть в первую очередь важное общественное значение «Народных рассказов», несмотря на сказавшиеся в них элементы романтической условности и психологический схематизм.

Эта сторона позиции Добролюбова вызвала резкие возражения Достоевского. В противовес Добролюбову, Достоевский, не соглашаясь в этом отношении ни на малейшие уступки, утверждает, что никакие соображения не должны

заставить критику примирительно относиться к отвлеченности и схематизму в изображении характеров и вообще к художественному несовершенству разбираемого произведения. «...Произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели» (XIII, 71). Любая идея в искусстве должна быть выражена *средствами самого искусства*. Только при этом условии образы людей в произведении художника приобретут кровь и плоть, станут живыми и впечатляющими. Там, где оно не соблюдено, нет искусства, а потому читателю лучше было бы, вместо художественного произведения, иметь дело с простым деловым изложением фактов, не претендующим на художественность. «Можно знать факт, видеть его самолично сто раз и все-таки не получить такого впечатления, как если кто-нибудь другой, человек особенный, станет подле вас и укажет вам тот же самый факт, но только по-своему, объяснит вам его своими словами, заставит вас смотреть на него своим взглядом... Вы скажете, что надо уважать иные положения и за идею простить некоторую неудачу в ее выражении. Согласны и уверяем вас, что мы не смеемся над вещами священными, но и вы согласитесь сами, что нет такой идеи, такого факта, которого бы нельзя было опошлить и представить в смешном виде» (XIII, 82).

Марко Вовчок поставила благородную цель, ее произведения служат «хорошему направлению». Но те несколько ходульные, романтические приемы изображения, которые она порою применяет, не соответствуют поставленной ею цели и даже способны в известной мере дискредитировать последнюю, — утверждает Достоевский. Без соразмерности между «амуницией» художника, его «оружием» и той целью, которую он перед собой ставит, не только невозможно достижение цели, но получается зачастую результат противоположный ожидаемому. «Все... вытребованное, все вымученное покоп веку до наших времен не удавалось и вместо пользы приносило один только вред» (XIII, 69).

Лишь сочетание «хорошего направления» и реалистической жизненной убедительности может, по мысли Достоевского, служить гарантией прочного воздействия любой — в том числе демократической — литературы на читателя. «...Мы на Марко Вовчка нападаем, — пишет он, выражая это убеждение, — вовсе не потому, что он пишет с направлением; напротив, мы его слишком хвалим за это

и готовы бы радоваться его деятельности. Но мы именно за то нападаем на автора пародных рассказов, что он не умел *хорошо* сделать свое дело, сделал его дурно и тем повредил делу, а не принес ему пользу... художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый бесспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах именно того самого дела, о котором вы хлопочете, самый *деловой*, если хотите... Следственно художественность в высочайшей степени полезна... Ведь и в дельном человеке немного пользы, если он не умеет высказаться... солдаты без оружия и без амуниции, куда они годятся?.. Писатель без таланта тот же хромой солдат. Неужели же вы предпочтете для выражения вашей мысли заикку?» (XIII, 84—86).

8

Мы видим, что анализ суждений Достоевского о «Народных рассказах» Марко Вовчка, высказанных в статье «Г.-бов и вопрос об искусстве», свидетельствует об определенной двойственности, противоречивости его позиции в оценке названных рассказов. Как «почвенник», Достоевский не мог принять выраженного в них взгляда на народ и народную жизнь, он не разделял убеждения писательницы в том, что в народе, уже в условиях 50—60-х годов, хотя и медленно, росли настроения борьбы и протеста. Поиски «примирения» дворянской интеллигенции и народа, отрицание роста революционных настроений русских народных масс существенным образом повлияли и на отношение Достоевского к рассказам Марко Вовчка, и на его согласие с добролюбовской оценкой этих рассказов.

Но Достоевский — и в этом проявилось его величие — подошел к рассказам Марко Вовчка не только как «почвенник», руководствуясь своими реакционными и утопическими идеалами, но и как художник-реалист, пользующийся теми эстетическими критериями, которые сложились у него в период работы над «Записками из Мертвого дома» и «Униженными и оскорбленными». И там, где эта вторая точка зрения в его критике рассказов писательницы (при всей свойственной этой критике полемичности) побеждала, проявились несомненная сила Достоевского-художника, его глубокое, творческое понимание задач реалистического искусства слова и, в особенности,

психологического проникновения во внутренний мир человека.

Сказанное об оценке рассказов Марко Вовчка в статье Достоевского во многом относится и к его постановке в той же статье более широкого круга общих, принципиальных вопросов искусства и эстетики.

В своей известной рецензии на роман И. В. Федорова-Омулевского «Светлов» («Шаг за шагом», 1871) М. Е. Салтыков-Щедрин, подводя итоги длительной полемики между Достоевским и революционно-демократическим лагерем, гениально определил ее сущность. Достоевский, по словам Щедрина, — и в этом состоит величайшая его заслуга — «не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее»: его «заветнейшая мысль» устремлена к тому же идеалу будущей гармонии, к которому была устремлена реальная деятельность революционного поколения 60-х годов. Но, не признавая революционных средств борьбы, не желая заботиться о необходимых «переходных формах прогресса», Достоевский, по определению Щедрина, «сам подрывает свое дело, выставя в позорном виде людей, которых усилия всецело обращены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора»¹.

Эти слова Щедрина великолепно характеризуют противоречивый характер не только общественно-политической позиции Достоевского, но и его эстетической позиции в споре с Добролюбовым.

Выше уже цитировались те места статьи «Г.-бов и вопрос об искусстве», где Достоевский горячо и страстно пишет о будущей социальной «гармонии» как о высшей, идеальной цели человечества. Трагическое ощущение дисгармонии и разлада в современном ему обществе делало искусство его эпохи, по Достоевскому, особенно чувствительным к проявлениям этой дисгармонии и вместе с тем обостряло потребность современного ему человека в иной, возвышенной, гармонической форме отношений между людьми.

Из этой, основной мысли, пронизывающей статью Достоевского, вытекает та оценка роли красоты и искусства в общественной жизни, которую он утверждал в споре между «утилитаристами»-демократами и либеральными

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, «Художественная литература», М. 1970, стр. 412, 413.

сторонниками «чистого искусства» в русской критике 60-х годов.

Красота, по Достоевскому, не находится, вопреки представлению эстетиков-кантианцев (и вообще идеалистов), *вне сферы полезности*. Ибо представление о красоте связано с представлением о норме духовного и физического здоровья, а тем самым и с идеалом гармонического будущего человечества, той высшей ступени развития, к которой стремится последнее. Другими словами, *эстетический идеал, в конечном счете, связан с социальным*. Именно поэтому красота в искусстве является мощной силой воздействия на человека, орудием его развития и подъема, играет неотъемлемую и важную роль и в процессе развития отдельной личности, и в общем прогрессе духовной культуры. «Красота есть нормальность, здоровье» (XIII, 94). Вместе с тем «она воплощает человеку и человечеству его идеалы», мечту о будущей «гармонии», стремление к которой у людей тем сильнее, чем больше они находятся «в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе» (XIII, 86, 87).

Следует подчеркнуть, что, утверждая мысль о связи красоты с искомым человечеством будущей «гармонией», то есть о связи эстетического и общественного идеала, Достоевский достаточно прозрачно, хотя по необходимости пользуясь в тогдашней печати «эзоповским» языком, напоминает о том, что условием реального, земного воплощения здоровой, гармонической жизни в прошлом была высокая степень общественной активности нации. Для иллюстрации этой мысли он прибегает к гомеровской античности (в истолковании которой следует за Винкельманом и Гегелем). Причина мощного воздействия «Илиады» на человечество, утверждает Достоевский, в том, что это эпопея «высокого момента народной жизни», момента «мощной, полной жизни... великого племени» (XIII, 88). Рисуя образы, возникшие как отблеск общепационального героического подъема в условиях одной из отдаленных прошлых эпох, «Илиада» доносит до людей иной эпохи — «времени стремлений, борьбы, колебаний и веры» — мечту о героической активности народа, о будущем свободном и гармоническом строе жизни. Вот почему «и теперь от Илиады проходит трепет по душе человека» (XIII, 88). Воспоминание о древней свободе и гармонии пробуждает в душе современного человека мечту о гармонии будущей и стремление к ней — таков объективный смысл данной писателем

интерпретации «Илиады», интерпретации, весьма далекой от истолкования ее поборниками идеи «чистого искусства» в критике 50—60-х годов.

Достоевский подчеркивает, что выдвигаемая им интерпретация античности не совпадает с музейным отношением к ней «антологических червячков», потерявших «чутье действительности» и жаждущих, подобно страусу, зарыться в песок с головой, чтобы спрятаться от «мук» и «вопросов» современности (XIII, 90). Подобное, «антологическое» отношение к античности представляет, по Достоевскому, извращение здорового, живого отношения к ней. Поэтому оно не даст оснований для отрицания огромного значения для современного человека, его жизни и борьбы не только самого античного наследия, но и высоких образцов современного искусства на античные, «антологические» темы, глубокий анализ которых выявляет всякий раз их тесную связь с вопросами, рожденными историческим опытом настоящего.

Достоевский готов согласиться с демократической критикой в том, что могут существовать «сумасшедшие поэты и прозаики, которые прерывают всякое сношение с действительностью», «обращаются в каких-то древних греков или в средневековых рыцарей и прокисают в антологии и в средневековых легендах» (XIII, 90—91). Он признает также, что «поэты и художники действительно могут уклоняться с настоящего пути или вследствие непонимания своих гражданских обязанностей, или вследствие неимения общественного чутья, или от разрозненности общественных интересов, от несозрелости, от непонимания действительности... от не совсем еще сформировавшегося общества...» (XIII, 91). Слабое развитие общественных интересов, отсутствие чувства действительности у художников такого типа свидетельствуют о *низком уровне их не только эстетического, но и чисто человеческого развития*, а потому они заслуживают порицания и презрения. Но, наряду с художниками, изменяющими своему призванию, порывающими необходимые всякому искусству, питающие его связи с действительностью, существуют, по Достоевскому, художники иного склада, к которым подобные упреки неприменимы. Ибо на первый взгляд внешне удаленная от современности античная тема, при широте миро-созерцания подлинного поэта и глубоко, серьезном отношении его к ней и к духовным запросам современного человека, может, по Достоевскому, быть живой, остро

современной по своему духу. И наоборот, произведение на живую, остро злободневную тему, но не пережитую достаточно глубоко и творчески, не решенную с достаточным реализмом, может остаться художественно бледным и неспособным оказать глубокое воздействие на читателя. Не одно созвучие темы произведения современности, но и глубина и сложность ее разработки, способность не одним прямым, но и *косвенным* путем художественно убедительно передать в произведении мир идей и чувств, волнующих современного человека, выразить живо его душу, его отношение к глубоким и сложным вопросам прошлой и настоящей истории человечества, вызвав соответствующий эмоциональный отклик в душе читателя, — таков широкий и емкий критерий в оценке современности и пользы произведений искусства и литературы, который утверждает в своей статье писатель.

Вместе с тем Достоевский берет в ней под защиту «обличительный род», который «возбуждает негодование сторонников чистого искусства» (П. В. Анненкова, А. В. Дружинина, В. П. Боткина и других критиков-«эстетов» той эпохи). Он оспаривает утверждения последних, «будто между обличительными писателями даже и не может появиться истинного художника, гениального писателя, поэта...», ссылаясь при этом на Щедрина, который «во многих из своих обличительных произведений — настоящий художник» (XIII, 71).

Достоевский отстаивает мысль, что современная литература невозможна без широкого культурно-исторического горизонта, а следовательно, и без способности поэта откликаться на образы и темы всей мировой истории, на поэтические предания разных эпох и народов. «... Чем более человек способен откликаться на историческое и общечеловеческое, тем шире его природа, тем богаче его жизнь и тем способнее такой человек к прогрессу и развитию» (XIII, 91).

В итоге Достоевский защищает тезис, что искусства бесполезного (*если только оно настоящее!*) нет: все дело в том, как понимать самые термины «искусство» и «польза». Поскольку речь идет о подлинном, большом искусстве, оно всегда связано с современностью и приносит пользу человечеству. Ибо живая, органическая связь с современностью, с потребностями общества в настоящий момент — хотя она может иметь в одном случае более простой, легко распознаваемый критикой, в другом же случае более

сложный и тонкий характер — является условием существования настоящего искусства. Где такой связи нет, там налицо не подлинное искусство, а более или менее ловкое подражание или подделка. Поэтому критика должна относиться к искусству — если речь идет не о произведениях, являющихся уклонением с истинного пути, а о вещах высокого, неоспоримого эстетического уровня — с известным доверием: высокий эстетический уровень таких произведений является залогом их содержательности, отражения в них той или иной стороны жизни и потребностей современного общества, хотя бы стороны эти и не были ясны критику. Ибо кругозор критика — даже самого пронизательного и дальновидного — также, утверждает Достоевский, имеет свои границы. Как бы глубоко ни чувствовал критик (в чем Достоевский готов отдать Добролюбову должное) современность и ее потребности, он не может обнять их целиком: в его представление о них (как и в представление всякого человека), наряду с верным и объективным, входит элемент известной неполноты, исторической условности. А потому то, что сегодня представляется критику несовременным и бесполезным, — если речь идет о настоящем искусстве, а не о подделке под него, — может оказаться, рассматриваемое в более широкой исторической перспективе, насущным и необходимым, хотя пока насущность его действительно трудно (а порой и невозможно!) иногда бывает разгадать: «Частный человек не может угадать вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир...» (XIII, 95). История, время могут внести в его приговор серьезные поправки. Так, «ложно-классические» трагедии Корнеля и Расина, долгое время казавшиеся искусственными и далекими от жизни, оказали влияние на буржуазных революционеров XVIII века (XIII, 70). Это, как и другие, аналогичные примеры, свидетельствует, что категория «пользы» обладает внутренней, диалектической сложностью, допускает, наряду с узким, более широкое толкование: кроме «немедленной, прямой и непосредственной» пользы, в реальной жизни существуют и иные, более сложные, косвенные, опосредствованные ее формы, которые также не могут быть сброшены со счета. Сказанное всецело относится к области эстетики, где вопрос о пользе, приносимой искусством обществу, и о соответствии его духа и содержания потребностям жизни не могут быть, по Достоевскому, решены однолинейно, требуют дифференцированного и гибкого подхода. Так,

в самом споре Достоевского с революционно-демократической эстетикой его эпохи отчетливо проявились его страстная преданность идеалам реалистического искусства, утверждение сложной, в понимании писателя, и все же неразрывной связи всякого подлинного художественного творчества с духовной жизнью и потребностями общества.

9

В 1874 году великосветский романист и критик В. Г. Авсеенко выступил со статьей, где доказывал, что русская литература со времен Гоголя уклонилась с правильного пути. Причиной этого Авсеенко считал отказ писателей гоголевского направления от изображения жизни аристократического общества с его высокой, по утверждению критика, культурой и внутренней утонченностью, любовное обращение их к «миру замоскворецкого и апраксинского купечества, миру странниц и свах, пьяных приказных, бурмистров, причетников, питерщиков», особенно отчетливо проявившееся у Островского и Писемского. Преимущественное внимание Гоголя и других писателей 40-х годов к жизни широких, демократических слоев русского общества, по мнению Авсеенко, «сузило» задачи русской литературы, заставив ее «слишком полагаться на одну только художественность» в ущерб «внутреннему содержанию»¹. Вслед за охарактеризованной нами статьей тот же Авсеенко пачал печатать в «Русском вестнике» М. Н. Каткова роман «Млечный Путь», задуманный автором как противовождение против «Аппы Карениной» Льва Толстого, который, по мнению Авсеенко, «слишком объективно» отнесся в этом своем романе к высшему свету, а потому не смог передать его истинной красоты и утонченности.

Статья Авсеенко и его роман вызвали отповедь Достоевского, побудив его развить в «Дневнике писателя» — в противовес Авсеенко — свой принципиально иной взгляд на проблему соотношения «художественности» и «внутреннего содержания» литературы.

Указав, что литература 40-х годов, в том числе «Женитьба» и «Мертвые души» Гоголя, «Записки охотника» Тургенева, «Обломов» Гончарова, комедии Островского

¹ «Русский вестник», 1874, № 10, стр. 888, 892.

меньше всего могут быть обвинены в бедности внутренним содержанием, Достоевский высмеял упреки Авсеенко по адресу Островского, который будто бы обращаем к миру «приказных» «понижил уровень» русской сцены. Отвергая комедии Ожье, Скриба и их подражателей — «теплый, веселый буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене», по определению Авсеенко, — Достоевский писал гневно: «Грязь не в Любиме Торцово: «он душою чист», а грязь именно, может быть, там, где царствует этот «теплый буржуазный жанр...» (XI, 250).

«Оказывается... — замечал Достоевский в связи с характеристикой романа Авсеенко, — что в каретах-то, в помаде-то и в особенности в том, как лакеи встречаются барыню, — критик Авсеенко и видит всю задачу культуры, все достижение цели, все завершение двухсотлетнего периода нашего разврата и наших страданий и видит совсем не смеясь, а любуясь этим...» «Он пишет обо всем этом непрерывно, благоговейно, молебнo и молитвенно, одним словом, совершает как будто какое-то даже богослужение» (XI, 251). Характеризуя Авсеенко как представителя «нового культурного типа» крепостника не по одной натуре, но и по сознательному убеждению, презирающего народ за его «грубость» и «нечистоплотность» и «потерявшегося в обожании высшего света», Достоевский противопоставляет его великосветским эстетическим пристрастиям иной идеал литературных произведений, которые «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли...» (XI, 250, 251, 252). Именно такие литературные произведения, а не любимый Авсеенко «буржуазный жанр», богаты, по Достоевскому, внутренним содержанием, составляют силу и величие русской литературы. К их числу относятся произведения Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского (и, как несколько позднее заявит Достоевский, «Анна Каренина» Льва Толстого), богатое содержание которых не может быть верно прочувствовано и принято людьми типа Авсеенко, уверенными, что культура сохраняется лишь элитой, «верхним слоем культурных людей» (XI, 254).

Особое место Достоевский, отвечая Авсеенко, уделит полемике с утверждением последнего, что «художественность исключает *внутреннее содержание*». В противовес Авсеенко, Достоевский на примере Грибоедова, Гоголя, Островского доказывал, что именно «художественность», состоящая в глубине изображаемых «типов и характеров»,

составляет необходимый источник, важнейшее условие богатства внутреннего содержания произведения. «Гоголь в своей «Переписке» слаб, хотя и характерен. Гоголь же в тех местах «Мертвых душ», где, переставая быть художником, начинает рассуждать прямо от себя, просто слаб и даже не характерен, а между тем его создания, его «Же-питьба», его «Мертвые души» — самые глубочайшие произведения, самые богатые внутренним содержанием именно по выведенным в них художественным типам». И точно так же «Горе от ума», по мнению Достоевского, — «только и сильно своими яркими художественными типами и характерами, и лишь один художественный труд дает все внутреннее содержание этому произведению... Нравочения Чацкого несравненно ниже самой комедии... Вся глубина, все содержание художественного произведения заключается, стало быть, только в типах и характерах» (XI, 250)¹.

Приведенные замечания Достоевского о «художественности» как необходимом условии «внутреннего содержания» произведения искусства, а также о человеческих «типах» и «характерах» как основном средоточии самой «художественности» являются во многом ключевыми для понимания его эстетических взглядов, в особенности взгляда Достоевского на процесс художественного творчества.

«...Художественность, например, хоть бы в романе, — писал Достоевский еще в 1861 году, — есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (XIII, 72).

Отсюда проистекало характерное для Достоевского различение двух стадий творческого процесса художника, первую из которых он связывал по преимуществу с уяснением общей поэтической «идеи» произведения, его замысла, а вторую — с дальнейшим развитием и конкрети-

¹ Ту же мысль Достоевский подробнее выразил в черновых записях к «Дневнику». «Художественностью, — писал он здесь, — пренебрегают только лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, *проводя лишь мысль*, производим лишь скуку, производим в читателе незаметливость и легкомыслие, а иногда и неверчивость к мыслям, неправильно выраженным, и людям из бумажки». — «Литературное наследство», т. 83. Незаданный Достоевский, «Наука», М. 1971, стр. 376.

зацией этого замысла в целостной и в то же время разветвленной системе художественно адекватных идее произведения, выражающих ее жизненно-правдиво, сильно и убедительно в «типах» и «характерах».

Об этих двух стадиях творческого процесса — как своего, так и всякого другого художника, — одинаково необходимых и закономерно переходящих, по его мнению, одна в другую, Достоевский писал поэту А. Н. Майкову из Флоренции 15 (27) мая 1869 года: «...поэма, по-моему, является как самородный драгоценный камень, алмаз, в душе поэта, совсем готовый, во всей своей сущности, и вот это первое дело поэта, как *создателя и творца*, первая часть его творения. Если хотите, так даже не он и творец, а жизнь, могучая сущность жизни, бог живой и сущий, совокупляющий свою силу... в великом сердце и в сильном поэте... Затем уж следует *второе* дело поэта, уже не так глубокое и таинственное, а только как художника: это, получив алмаз, обделать и оправить его. Тут поэт почти только что ювелир» (Письма, II, 190).

Ту же мысль Достоевский повторил через пять лет, в черновых записях к роману «Подросток»:

«Чтобы написать роман, надо запастись, прежде всего, *одним или несколькими* сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. *В этом дело поэта.* Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. *Тут дело уже художника*, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях»¹.

В первой из цитированных записей следует выделить уже знакомую нам мысль о «жизни», «совокупляющей свою силу» в сердце поэта, как *первоначале* художественного произведения. Не столько сам художник-творец, сколько действующая через его творческое воображение «могучая сущность» жизни является, по Достоевскому, первоисточником произведения искусства. «Дело поэта» — пережить «сердцем» впечатление, порожденное действительностью, глубоко и сильно запечатлеть его в своем сознании и воображении. Следующая же, вторая ступень творческого процесса состоит в конкретной разработке «темы», «плана», отдельных «характеров» и «типов», без чего невозможна «оправка» алмаза, превращение поэтического зерна произведения в разветвленное и стройное ху-

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 64.

дожественное целое. Причем обе эти ступени процесса художественного создания тесно связаны, в понимании Достоевского, между собой и имеют равно творческий характер, хотя на первой доминирующую роль играет сердце и воображение «поэта», присущая ему способность глубокого творческого переживания тех или иных важных вопросов и явлений жизни, а на второй — искусство «художника», то есть умение верно и жизненно-конкретно представить пережитое в сложной и целостной системе «характеров» и «типов».

Свойственное Достоевскому убеждение, что первоисточником художественного произведения является «могучая сущность» жизни, тем важнее подчеркнуть, что в литературе о Достоевском мы зачастую встречаем прямо противоположное утверждение — что исходным моментом творческого процесса для него была философская мысль, отвлеченная идея. Такое представление возникло благодаря той действительно доминирующей роли, какую «идея» персонажа — Раскольникова, Аркадия, каждого из братьев Карамазовых или Зосимы — играет у Достоевского в характеристике каждого из названных персонажей и в произведении в целом. Однако то, что почти каждый сколько-нибудь значительный персонаж Достоевского — мыслитель и что поступки его героев вращаются вокруг определенной «идеи», не дает оснований для утверждения о том, что «идея» персонажа возникала в сознании Достоевского независимо от образов ее посетителей, и затем характеры последних умозрительно, рационалистическим путем «конструировались» на основе этой идеи. Верно скорее обратное: каждая из «идей», привлекавших интерес Достоевского — мыслителя и романиста, выступала в его сознании как сгусток определенных социальных и моральных проблем данной эпохи и ее «текущего» момента, а потому вместе с «идеей» перед писателем возникал органически связанный с нею, хотя нередко и недостаточно определившийся на первой стадии творческого процесса, требовавший дальнейшей художественной конкретизации образ ее носителя. Об этом верно писал один из друзей и младших современников писателя, опиравшийся при характеристике его творческого процесса на личные беседы с ним: «Достоевского, — писал он (и подтверждением этого является все творчество великого романиста), — интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе,

а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как *общественного* явления...»¹. «Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле, и притом именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить наивысшее внимание. Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсужден со всех сторон; значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелегкой работы добытая «идея» может стать годной темой для романа.

Эта тема, эта «идея», должна быть в произведении всесторонне развита, доказана с возможной строгостью, изображена со всевозможной наглядностью. Лица, типы, черты характера, разные перипетии и эпизоды действия должны быть выбраны и расположены так, чтоб они всеми мерами способствовали уяснению основной «идеи» произведения. Тогда только оно произведет известный эффект, явится словом важным и руководящим»².

Как справедливо отметила Л. М. Розенблюм³, будучи взыскательным художником, Достоевский не раз жаловался друзьям, что «поэт» в нем «перетягивал» «художника», а потому замыслы его почти всегда были грандиознее их воплощения: «будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе», — с болью утверждал он (Письма, II, 291)⁴. Аналогичный упрек в превосходстве «поэта» над «художником» Достоевский был готов высказать не только по своему адресу, но и по адресу многих из особенно любимых им писателей — в том числе В. Гюго и даже Пушкина (Письма, II, 358). Идеалом Достоевского был, по его определению, «синтез» «художественной» и «поэтической» идеи — «желание высказаться

¹ Д. В. Аверкиев, Литературный силуэт Ф. М. Достоевского. — В кн.: Д. В. Аверкиев, Дневник писателя, в. I—XII, СПб. 1885, стр. 398.

² Там же, стр. 397.

³ Л. М. Розенблюм, Творческая лаборатория Достоевского романиста. — В кн.: «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 22—23. Ср. также: Б. С. Мейлах, Талант писателя и процессы творчества, «Советский писатель», Л. 1969, стр. 254—256.

⁴ О том же писала А. Г. Достоевская: «Скажу, кстати, что муж мой и всегда был чрезмерно строг к самому себе и редко что из его произведений находило у него похвалу. Идеями своих романов Федор Михайлович иногда восторгался, любил и долго их вынашивал в своем уме, но воплощением их в своих произведениях почти всегда, за очень редкими исключениями, был недоволен» (А. Г. Достоевская, Воспоминания, М. 1971, стр. 169).

в чем-нибудь по возможности вполне» (Письма, II, 175). К этому-то эстетическому идеалу гармонического равновесия «поэта» и «художника» и были направлены устремления великого романиста в 70-е годы, когда он чувствовал себя стоящим на вершине своей творческой зрелости.

10

Существенное значение для понимания хода эволюции эстетических идей Достоевского имеют две его статьи, посвященные петербургским художественным выставкам, статьи, основное содержание которых связано не только с проблемами, стоявшими в 60—70-х годах перед русской живописью, с оценкой отдельных ее произведений, художественных направлений и тенденций, но не менее отчетливо и ярко отражает и эстетическую проблематику, волновавшую в эти годы самого Достоевского как романиста.

Статьи по поводу выставок написаны в разное время и в несходной обстановке. Первая из них (принадлежащая, возможно, Достоевскому лишь частично; в некоторых ее разделах, особенно в заключительной части, можно предположить участие Я. П. Полонского или, что менее вероятно, П. А. Кускова) посвящена академической выставке 1860—1861 годов. Вторая написана двенадцать лет спустя, — в 1873 году, после выхода из Академии четырнадцати «протестантов» и возникновения Товарищества передвижных художественных выставок, анализ работ участников которых и занимает в ней центральное место.

Статья «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год» («Время», 1861, № 10) в значительной мере как раз и посвящена критике официального академического направления русской живописи конца 50-х — начала 60-х годов. Журнал подвергает в ней резкой критике узко «утилитарный характер» преподавания в Академии, цель которого — одно «образование специалистов», «без общего философского приготовления». Такое утилитарное направление, — говорится в статье, — конечно, не дает того общего образования, которое крайне необходимо для художника, и художества у нас никогда не подвинутся вперед без серьезного к ним приготовления в университетах. Иначе мы никогда не выйдемся или из дагерротипирования, более или менее удачного, или из непроходимого псевдоклассицизма» (XIII, 534).

Против обеих названных опасностей — натуралистического «дагерротипирования» и псевдоклассицизма — и направлено основное содержание статьи. Воплощение первой опасности, в глазах Достоевского и других сотрудников «Времени», — официальные — мифологические и псевдоисторические — программы для картин, писавшихся на академическую медаль. Одна из таких тем, на которую были написаны три картины, представленные на выставке, — «Харон, который перевозит души через реку Стикс». О картинах на этот сюжет в статье говорится: «По мнению Академии, картина особенно хороша, когда тело представлено голое, без одежды, или, по крайней мере, с некоторою драпировкой, не более» (XIII, 534). Другая академическая программа, критикуемая в статье, — «Великая княгиня Софья Витовтовна вырывает пояс у князя Василия Косого на свадьбе Василия II Темного». В картинах на этот сюжет дана «балетная», «сценическая» группировка фигур, а «главное действующее лицо, Софья Витовтовна, дама более или менее полная, — по словам автора статьи, — стоит посреди сцены с поясом, в положении танцовщика, который, надлежащим образом отделив свои па и старательно повернувшись на одной ноге, становится перед публикой, расставив руки и ноги» (XIII, 536). Наряду с «театральностью» традиционной «псевдоклассической» академической живописи в статье подвергаются критике пейзажи Айвазовского, которые автор из-за свойственных им «преувеличений», любви к нарочитым «эффектам» и отсутствия чувства меры сравнивает с романами А. Дюма «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» (XIII, 541). Но Достоевский усматривает опасность нарушения «художественной правды» не в одном стремлении к театральности, не только в эффектном и в то же время искусственном «сценическом» освещении и группировке персонажей, но и в столь же «натянутой», по его мнению, погоне за одной лишь «правдой фотографической» (XIII, 533). «В произведении литературном, — замечает автор статьи «Выставка в Академии художеств», следуя за Лессингом, — излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение...» Уже поэтому «художественная правда совсем не та, совсем другая, чем правда естественная» (XIII, 546).

Из всех картин, представленных на академической выставке 1860—1861 годов, Достоевский наиболее подробно разбирает картину В. И. Якоби «Партия арестантов на привале», художественные достоинства и недостатки кото-

рой представлялись ему не единичными, но характерными для той переходной эпохи, которую переживало в начале 60-х годов русское изобразительное искусство. В отличие от живописцев академического направления, Якоби стоял, по мнению Достоевского, «на хорошей дороге». Он обнаружил в названной картине, исполненной на золотую медаль, «блестящие задатки». И все же она свидетельствовала о том, что художник прошел еще, по оценке автора «Записок из Мертвого дома», лишь половину пути, ведущего к искомой им и другими живописцами его поколения высшей художественной и человеческой правде. Он уже одолел первое условие, необходимое современной живописи, ее «азбуку и орфографию» — «трудности передачи правды действительной». Но от овладения этой низшей, «механической стороной искусства» ему предстояло подняться «на высоту правды художественной» (XIII, 532).

Картина Якоби, пишет Достоевский, «поражает удивительно верностью. Все точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, *если смотреть на природу, так сказать, только снаружи*» (XIII, 531; курсив мой.— Г. Ф.). Но, стремясь в качестве необходимого условия к внешней передаче природы, искусство не может этим ограничиться. Оно обязано заглянуть в природу глубже. В каждом представляемом им лице искусство должно «откопать человека» (XIII, 532). Именно в этом состоит, по мнению Достоевского, принципиальное различие между «фотографическим» (или «зеркальным») и подлинно-художественным изображением, свойственным только одному искусству, в отличие от всякого другого, чисто механического способа воспроизведения жизни.

Критике «дагерротипизма», тенденции к более элементарной, «фотографической», а не к «художественной» правде (опасность которой Достоевский усматривает в картине Якоби) не случайно, как можно полагать, отведено столь значительное место в статье «Выставка в Академии художеств». Аналогичный упрек почти одновременно был высказан редактором журнала «Время» по адресу одного из наиболее талантливых представителей демократической беллетристики 60-х годов Николая Успенского (XIII, 549—550)¹. Тем более важно исторически верно и

¹ О принадлежности Достоевскому этой анонимной статьи, приписанной ему еще в 1920-х годах (как и статья «Выставка в Академии художеств») Л. П. Гроссмапом, см.: «История русской критики», т. II, АН СССР, М.—Л. 1958, стр. 274.

точно понять конкретный смысл критики «дагерротипизма» в обеих названных статьях Достоевского начала 60-х годов, особенно если учесть, что в наши дни в устах представителей различного рода нереалистических течений в искусстве и эстетике понятие «фотографической правды» приобрело иной смысл, чем оно имело в устах Достоевского.

В эстетических манифестах многих деятелей модернистского искусства и эстетики XX века критика «фотографизма» в изобразительном искусстве и литературе нередко скрывает под собой отрицание образно-отражательной природы искусства, то есть отрицание реализма, утверждение эстетических направлений, чуждых реалистической изобразительности. Другой, скорее прямо противоположный смысл имеет критика «дагерротипизма» в статьях Достоевского. Как свидетельствуют обе его статьи о художественных выставках, изобразительная, образно-отражательная природа искусства, в частности, живописи, центральное значение для нее реального человеческого образа были для Достоевского художественной аксиомой. Не во имя отказа от изобразительности, а во имя главной задачи искусства в его понимании — «откопать человека» (или, как сформулирует ту же мысль писатель позднее, в 1880—1881 годах, применительно к реализму своего собственного творчества, — «найти в человеке человека»¹) Достоевский критиковал в 1861 году «дагерротипизм» Якоби или аналогичные — натуралистические, с его точки зрения, тенденции в рассказах Н. Успенского.

Вот почему, отвергая «дагерротипизм», присущий изображению сцены привала арестантов на полотне Якоби, Достоевский отнюдь не смешивает его со стремлением к верной передаче природы. «Точность и верность нужны», — пишет Достоевский. Именно в стремлении к художественной правде, к «точности» и «верности» в передаче природы, он, как уже отмечалось выше, видит залог того, что ряд русских художников — в числе их Якоби и В. Г. Перов (высокая оценка живописи которого дается в той же статье) — стоит на «хорошей дороге», преимущество их перед академической школой. И в то же время — по Достоевскому — «точность» и «верность» природе составляют лишь первое, элементарное условие, без кото-

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

рого искусство невозможно, но которого еще «слишком мало» для художника (XIII, 531).

«Зритель действительно видит на картине г. Якоби настоящих арестантов,— пишет Достоевский,— так, как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии, раскрашенной потом с большим знанием дела. Но это-то и есть отсутствие художества. Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения». При всей кажущейся точности деталей и даже внешней характеристики отдельных персонажей, на картине Якоби, по мнению Достоевского, нет людей, в ней слабо проявилось внимание художника к их внутренней жизни. Все арестанты «у него равно негодяи и все одинакие, как будто потому, что в его мнении сравнила их этапная цепь. Все у него равно безобразны, начиная с кривого этапного офицера до клячи, которую отпрягает мужик...». Между тем на каторге (так же, как нигде, в любых других условиях) нет одинаковых людей, как нет людей, вполне потерявших человеческий облик. «Допустим, что большею частью арестанты так сживаются с своим безвыходным положением, что становятся ко всему равнодушны; но в то же время нельзя не допустить, что они люди. Так давайте же нам их как людей, если вы художник; а фотографиями их пусть занимаются френологи и судебные следователи» (XIII, 532).

Итак, отличие искусства от фотографии, по Достоевскому, состоит в том, что фотограф за *внешним* не видит *внутреннего*, за «арестантом», «преступником» — человека. «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически» (XIII, 531). Истинный же художник видит природу «не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек. В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души, или оком духовным. Пусть же он видит в «печальных» арестантах людей, да пусть же и нам покажет это» (XIII, 532).

Но для того, чтобы художник за внешними приметами одежды, обстановки и быта смог «откопать человека», раскрыть его внутренний облик, уяснить себе и сделать понятным публике его зачастую сложную, хотя и не легко различимую для внешнего наблюдателя духовную жизнь, ему нужны не только «направление» и «фотографическая точность», но и свое выстраданное, невозможное без высо-

кой духовной культуры художника отношение к изображаемому. Отсюда обращенное Достоевским к В. И. Якоби и к Николаю Успенскому требование «своего взгляда» на вещи, отличающего произведение подлинного искусства от «дагерротипа», а художника от «фотографической машины» (XIII, 549).

Стремясь обосновать глубокий, диалектический взгляд на проблему художественной правды, Достоевский тонко показывает на примере картины Якоби, как погопя за одной внешней «фотографической правдой» легко переходит в «погоню за эффектом», порождает неестественность и мелодраматизм, отличные от неестественности и мелодраматизма старой академической живописи и в то же время не менее вредные, чем последние. Достоевский дает в статьях «Выставка в Академии художеств» и «Рассказы Н. Успенского», может быть, еще более поразительную по диалектической глубине и сложности постановку вопроса о соотношении субъективного и объективного в художественном творчестве: требуя, чтобы изображение жизни в искусстве не носило пассивного, механического характера, утверждая необходимость наличия у художника «своего взгляда», без чего невозможно активное творческое отношение к изображаемому, взгляда, который может явиться лишь результатом широкого образования, «общего развития» (XIII, 534), сильной и оригинальной общественной мысли, Достоевский считает, что они нужны не для выражения в творчестве субъективных эмоций. «Свой взгляд» нужен художнику прежде всего для того, чтобы он мог угадать глубинный общественный и моральный смысл изображаемого явления и в человеке, униженном и обезображенном существующими условиями жизни, «откопать человека», то есть верно передать правду самого объективного мира, его внутреннюю диалектику, сложную борьбу в нем гуманистического, человеческого и враждебного человеку антигуманистического начала: «Если бессознательно описывать один матерьял, то мы ничего не узнаем; но приходит художник и передает нам *свой взгляд* об этом матерьяле и расскажет нам, как это явление называется, и назовет нам людей, в нем участвующих, и иногда так назовет, что имена эти переходят в тип и, наконец, когда все поверят этому типу, то название его переходит в имя нарицательное для всех относящихся к этому типу людей. Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, свой взгляд на общественное явление и тем

более поможет общественному сознанию. Разумеется, тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд, — гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник? В этом заключается задача и назначение искусства, а вместе с тем определяется ясно и роль, которую имеет искусство в общественном развитии» (XIII, 550—551).

Как уже отмечалось выше, вторая из статей Достоевского, посвященных русскому изобразительному искусству, «По поводу выставки» (1873), писалась в другой обстановке, чем первая. Ко времени ее написания в русской живописи твердо определилась победа «передвижнического», реалистического направления. Поэтому задачи борьбы с официальным академическим искусством, которым была посвящена значительная часть обзора выставки 1860—1861 годов, отошли для Достоевского на второй план. В обзоре 1873 года речь и идет, по существу, только о представителях нового, реалистического направления — А. И. Куинджи, В. Е. Маковском, В. Г. Перове, И. Е. Репине, Н. Н. Ге. Из «академистов» в ней упоминается мимоходом только Ф. А. Бронников, причем, в отличие от первой статьи, его новой картине — и это, как мы увидим далее, не случайно — теперь дается противоположная, положительная оценка.

Статья «По поводу выставки» появилась в «Гражданине» в качестве очередного, сентябрьского фельетона «Дневника писателя» и посвящена экспозиции полотен русских художников перед их отправкой на Венскую всемирную выставку. Достоевский высказывает в ней опасения, что картины русских художников (как это бывало в предыдущие десятилетия с русской литературой) не будут поняты и оценены по достоинству на Западе. Между тем бытовая жанровая живопись передвижников составляет, с его точки зрения, то, чем русское искусство может «погордиться», в отличие от исторического рода, где «мы давно уже не блистаем» (XI, 72).

Основным достоинством русской реалистической живописи 60—70-х годов Достоевский считает — и здесь невольно на память приходят упреки, высказанные в первой статье по адресу Якоби, — ее демократизм — «любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще» (XI, 73). Эта любовь проявляется даже в «маленьких картинках» В. Е. Маковского, но особенно яркое

выражение она получила в «Охотниках на привале» В. Г. Перова, «Псаломщиках» того же Маковского и «Бурлаках» Репина — полотно, от которого каждый чуткий к искусству зритель отойдет, по словам писателя, «с нарывом в сердце и любовью (с какою любовью!) к этому мужичонке, или к этому мальчишке, или к этому плуту-подлецу солдатику!» (XI, 76).

Итак, русская живопись в лице лучших художников-передвижников к концу 60-х годов приблизилась, с точки зрения Достоевского, к тому идеалу, который он выдвинул перед Якоби в 1861 году. Не случайно в статье 1873 года мы не найдем уже упрека по адресу русских художников в «фотографизме», в неумении их за внешними приметами быта «откопать» в изображаемых лицах «человека», показать зрителю его внутреннюю жизнь. Напротив, как указывает Достоевский, разбирая «Охотников на привале», «Псаломщиков», «Бурлаков», в центре каждой из этих картин стоит именно человек со всем разнообразием его натуры, характера и интересов, вызывающих к себе соответствующий широкий интерес и участие зрителя.

Однако вместе с ростом реалистического направления русской живописи, которое приветствует Достоевский, перед ней возникли, с его точки зрения, новые опасности, а вместе с тем встали и новые задачи. Этим вопросам Достоевский посвящает вторую половину статьи.

Серьезной опасностью, грозившей живописи передвижников, Достоевский считал рационалистическую заданность, потерю широты художественного кругозора. В этой связи в его статье возникает вопрос о «мундирности» и «направлении», — вопрос, суть постановки которого, данной в статье Достоевского, может быть правильно понята лишь в контексте всей статьи, при конкретно-историческом подходе к изложенной в ней эстетической позиции. Как мы видели, Достоевский приветствует человечность и демократизм лучших образцов искусства передвижников, умение их в каждом своем персонаже — как безобразна бы ни была внешняя обстановка его жизни — «откопать человека». И вместе с тем Достоевский боится, чтобы демократизм этот не стал всего лишь тематической, внешней приметой искусства новой школы русской живописи, а не внутренним, органическим свойством, одушевляющей ее глубокой «художественной потребностью». Возможность соскальзывания на путь самоповторений, рационалистиче-

ской преднамеренности, внешней тенденциозности в ущерб художественной правде и искренности чувства Достоевский усматривает не только в живописи некоторых художников-демократов 70-х годов, но и в последних поэмах Некрасова («Дедушка» и «Русские женщины»), творчество которого он в целом оценивает чрезвычайно высоко. Отсюда адресованные Достоевским передвижникам предостережения против опасности «направления», «мундирности», отразившие не только противоречивость его эстетической и общественной позиции, его полемику с эстетикой революционно-демократического, народнического направления, но и ощущение писателем реальной сложности и противоречий развития еще не окрепшего реалистического направления русской живописи.

Достоевский не ограничивается в статье 1873 года указанием на дидактизм и отвлеченное «направленчество» как на опасность, подстерегающие жанровую живопись передвижников. Он поднимает также вопрос о том, не должна ли русская реалистическая живопись в своем дальнейшем развитии подняться на очередную, более высокую ступень и, овладев сферой жанра (то есть кругом тем бытовой живописи), перейти на новой, завоеванной ею основе к овладению и другими сферами изображения.

Замечая сочувственно, что «наш жанр на хорошей дороге» (хотя в живописи он и не достиг еще гоголевского уровня), Достоевский высказывает мысль о том, что область жанра не охватывает всех возможностей живописи. «Чтобы раздвинуться или расшириться», реалистическая живопись должна завоевать, по его мнению, сверх завоеванных ею тем «текущей действительности» также историческую и «идеальную» (в том числе «фантастическую») тематику, не смешивая их со сферой жанра и не испытывая «благородной», но «безрассудной» и «несправедливой» «боязни идеального», которое современные художники, чьи эстетические убеждения сложились в борьбе с традиционным академизмом, привыкли смешивать с ним, а потому и «бояться вроде нечистой силы».

«По-видимому, современные наши художники,— пишет в связи с этим Достоевский,— даже боятся исторического рода живописи и ударились в жанр как в единый истинный и законный исход всякого дарования. Мне кажется, что художник как будто предчувствует, что (по понятиям его) придется ему непременно «идеальничать» в историческом роде, а стало быть, лгать...» (XI, 77).

Между тем боязнь эта неоправдана: исторические и даже фантастические темы, по мнению писателя, «так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» (XI, 78).

Художник не может, по мнению Достоевского, выразить глубинное содержание исторической темы, если становится как бы рядовым свидетелем исторических событий. Примером такого рода изображения, когда исторический сюжет воспроизведен как нечто непосредственно разворачивающееся перед глазами художника, Достоевский считал «Тайную вечерю» Н. Н. Ге, который смешал «обе действительности — историческую и текущую» и из картины на исторические темы «сделал совершенный жанр» (XI, 79). Между тем, «жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде» (XI, 78). В отличие от «текущего», историческое событие прошлого предстает перед глазами последующих поколений как «законченное», — и это не некая случайная, субъективная ошибка нашего восприятия, а объективный, исторически обусловленный психологический закон. «Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особенно давно прошедшее, завершённое, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие *непрерывно* представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности» (XI, 78). Всякое серьезное историческое событие имело цепь последствий, и эти последствия — так или иначе — входят в его восприятие последующими поколениями, освещают для них его глубинный внутренний смысл, насыщают его многообразными, сложными ассоциациями, определяют отношение современного человека к изображенным историческим лицам прошлого. На картине же Ге евангельская сцена освобождена художником, по мнению Достоевского, не только от привычных, религиозных, но и вместе

с тем и вообще от всяких глубинно-исторических ассоциаций. На смену религиозному пониманию евангельского мифа здесь пришла не история, но жанр. Вместо Христа перед нами — «очень добрый молодой человек», а вместо его столкновения с Иудой (то есть широкого, насыщенного глубоким историческим содержанием символа столкновения добра и зла) — «обыкновенная ссора... обыкновенных людей... собравшихся поужинать». «Но спрашивается: где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?» (XI, 79). «Колоссальный» смысл евангельского сюжета утрачен, его патетику заслонила обыкновенная бытовая сцена из обыденной жизни, хотя и с традиционными историческими аксессуарами: «тут... все происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему. Тициан, по крайней мере, придал бы этому Учителю хоть то лицо, с которым изобразил его в известной картине своей «Кесарево кесареви» (имеется в виду знаменитая картина Дрезденской галереи «Динарий кесаря», хорошо знакомая Достоевскому по личным впечатлениям и любимая им.— Г. Ф.); тогда многое бы стало тотчас понятно. В картине же г. Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь, и уже вовсе не реализм» (XI, 79).

Не только историческая живопись имеет, по Достоевскому, право на место в реалистическом искусстве как особый род, со своими специфическими закономерностями, отличными от законов жанра. То же относится к области разработки других тем «идеальных», «почти фантастических», но также необходимых живописи, ибо «идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (XI, 78). Именно в этой связи Достоевский вспоминает теперь Бронникова, ссылаясь в качестве уместного примера трактовки отвлеченного, «идеального» сюжета на его картину «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869). Подлинный реализм, по мнению Достоевского, не должен бояться «идеальности», но должен смело доверяться ей. «Ведь и Диккенс — жанр, не более; но Диккенс создал «Пиквика», «Оливера Твиста» и «Дедушку и внучку» в романе «Лавка древностей» (XI, 77). Между тем «Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многообразии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее,

хотя Диккенс и взял только идеал действительности» (XI, 78). И точно так же портретист, долгое время наблюдая портретируемого, отыскивает в нем «главную идею его физиономии», «тот момент, когда субъект наиболее на себя похож». «А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности?» Отсюда конечный вывод Достоевского, обращенный к живописцам-реалистам 70-х годов — «дать поболее ходу идее, и не бояться идеального» (XI, 78), без чего русская реалистическая живопись не сможет, по его мнению, подняться на уровень Гоголя и Диккенса, создать своих «Пиквигов» и «Внучек», то есть образы столь же монументально-типические, столь же «идеальные» в своем роде, законченные и впечатляющие, как образы, созданные классиками реалистической литературы XIX века.

Статья «По поводу выставки» была написана вскоре после окончания «Бесов», в момент, когда сам Достоевский искал новых творческих путей. Еще до начала работы над «Бесами» в сознании Достоевского возникают новые для него, широкие, «энциклопедические» замыслы романов «Атеизм» и «Житие великого грешника». В это же время Достоевский — единственный раз после того, как он распрощался с незавершенными юношескими драмами, — обращается к замыслу на историческую тему. Таковы наброски поэмы «Император», где образ выросшего в тюрьме малолетнего претендента на русский престол Ивана Антоновича подвергался сложному, «фантастическому» философскому переосмыслению в духе знаменитой трагедии Кальдерона «Жизнь есть сон»¹. Как завершение этих новых для Достоевского исканий можно рассматривать роман «Братья Карамазовы», где «текущая действительность» выступает в сложном сплаве с исторической и философской символикой, обрамлена «фантастическими» элементами, восходящими к средневековым «житиям» и русскому народному духовному стиху.

В контексте этих эстетических исканий Достоевского 70-х годов статья «По поводу выставки» не может не быть воспринята как отражение размышлений Достоев-

¹ См. об этом: А. Л. Григорьев, Достоевский и Кальдерон (к вопросу о замысле «поэмы» Достоевского «Император»). — В кн.: XXI Герценовские чтения (Межвузовская конференция). Филологические науки, Л. 1968, стр. 130—131 (Лен. гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

ского не только над путями развития современной ему русской живописи, но и над проблемами своего собственного творчества на последнем, завершающем его этапе. В обращенности к эстетическим проблемам, волновавшим самого Достоевского в 70-е годы, в период, предшествовавший созреванию замысла и созданию «Братьев Карамазовых», и заключается, как нам представляется, один из существенных моментов содержания этой статьи Достоевского, не учтенный до сих пор исследователями.

11

Достоевский в годы каторги пережил болезненное и острое разочарование в идеалах утопического социализма 40-х годов. И в то же время, в отличие от его многочисленных либерально настроенных современников, которые были склонны верить в то, что противоречия буржуазной цивилизации затронули лишь поверхность общества и что они будут более или менее легко и безболезненно изжиты в результате развития парламентского строя, дальнейшего прогресса культуры и образования, он считал, что в современном ему обществе зло «таится глубже», чем это представлялось наиболее проникательным, в том числе — многим революционным умам его эпохи. С точки зрения Достоевского 60—70-х годов, не существовало ни одного сколько-нибудь значительного явления русской и западноевропейской жизни, которое не было бы так или иначе затронуто «великой социальной болезнью» его времени. Каждая внешне «нормальная» семья представлялась Достоевскому несущей в себе открыто или сокровенно черты «случайного семейства», в каждой «клеточке» общества, привлекавшей его внимание, в любом на первый взгляд мелком, «обыденном», факте газетной хроники он открывал как романист отражение общей исторической трагедии бытия современного ему человечества. Общество его времени представлялось Достоевскому давно вышедшим из эпохи патриархальной простоты, целостности и «гармонии», переживающим состояние исторической «смуты» и брожения и в то же время лихорадочно устремленным навстречу неизвестному будущему. Это ощущение жизни не мирной и устойчивой в своих сложившихся размерах и пропорциях, но жизни, вовлеченной в поток бурного и лихорадочного исторического движения, таящей в себе посто-

янные возможности новых трагических взрывов, неожиданных сцеплений, хитросплетений и кризисов, составляет основу свойственных искусству Достоевского напряженности и динамизма.

К этому надо добавить другое. Любимым героем Гоголя, Островского, Диккенса, Флобера и многих других писателей-реалистов XIX века, был, пользуясь словами Белинского, человек «толпы», то есть средний, рядовой представитель существующего общества. Изображая губительное воздействие существующего строя жизни на душу такого — среднего — человека или рисуя конфликт между ним и обществом, названные писатели умели поднять критическое исследование жизни и психологии среднего человека своего времени на огромную — недостижимую до них — художественную высоту. В своих ранних произведениях, в особенности в «Бедных людях» и «Двойнике», молодой Достоевский, продолжая линию, намеченную Гоголем в его петербургских повестях, также делает центральной фигурой своих произведений «среднего» человека — мелкого чиновника, чутко реагирующего на противоречия своей жизни и жизни окружающих, но не способного умственно и нравственно возвыситься над нею, сделать их предметом глубокого и пристального интеллектуального анализа.

Но уже в 1847—1849 годах в творчестве молодого Достоевского происходит перелом. Фигуру «фантастического титулярного советника» — героя первых повестей Достоевского — в следующих произведениях сменяет фигура выделенного из «толпы» петербургского «мечтателя» — молодого человека, погруженного в себя, живущего напряженной и интенсивной интеллектуальной жизнью, к которой автор стремится духовно приобщить читателя.

Образ мыслящего героя, в сознании которого происходит постоянная, ни на минуту не прекращающаяся работа над уяснением противоречий и смысла окружающей жизни, стоит и в центре последующих романов и повестей Достоевского, написанных после каторги. Его любимым героем в 60—70-е годы становится, по собственному признанию, человек «идеи», человек, стремящийся исследовать эту «идею» во всех возможных разветвлениях, довести ее до последних — пусть сегодня невозможных реально, но логически мыслимых — выводов, изучить в теории и на практике ее «pro» и «contra».

Не только Раскольников, Ставрогин или Иван Карамазов в изображении Достоевского — человек мысли. Но и второстепенные персонажи его романов — генерал Иволгин или Лебедев (в «Идиоте»), капитан Лебядкин (в «Бесах») или Федор Павлович Карамазов. Каждый из названных и других, неназванных героев Достоевского является философом, своеобразным мыслителем, сложным образом, по-своему решающим основные вопросы человеческого бытия. Так же, как в трагедиях Шекспира, в романах Достоевского благородные и низменные герои, «короли» и «шуты» отражают в своем сознании одни и те же коллизии времени, хотя и выражают их по-разному, первые — возвышенным, вторые — причудливым, а порою циничным и низменным языком. Отсюда проистекает та особая атмосфера глубокого внутреннего интеллектуализма, которая свойственна романам Достоевского. Здесь все персонажи мыслят — и притом мысль их отливается, как правило, не в простые и элементарные, а в причудливые, сложные, эксцентрические формы. Погруженность всех персонажей в одну и ту же общую атмосферу мысли, осознание — хотя и на несходном уровне — разными лицами одних и тех же универсальных противоречий действительности делает возможным их взаимопонимание, постоянно возникающие повседневно, в самой бытовой обстановке философские диспуты между ними. Ибо поскольку почти каждый из персонажей Достоевского является потенциальным «философом», обладающим своим, особым взглядом на узловые вопросы бытия, достаточно любой случайности, чтобы споры между ними по этим вопросам вспыхнули с такой неожиданной для читателя силой, как если бы поднесли спичку к сухой траве или соломе. От любого — самого мелкого — вопроса их личной судьбы мысль героев Достоевского — как у Шекспира — сразу же, без труда переносится к самым «проклятым» и «вечным», всеобщим вопросам бытия — и именно это порождает ту «полифонию» и «многоголосие» романов Достоевского, талантливое, хотя во многом и спорное истолкование которых дал М. Бахтин в книге о поэтике Достоевского. Внутренняя интеллектуальная жизнь разных — в том числе противоположных по умственному складу — героев настроена у Достоевского по одному камертону, обращена к одним и тем же объективным и универсальным по смыслу, основным философским проблемам действительности, образующим общую художественную тему, которая проводится автором через

различные «голоса», многообразно преломляясь в них, как проводится композитором через разные тональности и регистры одна и та же, главная музыкальная тема. В этом важный источник близости эстетики Достоевского-романиста не только к принципам музыкальной полифонии, отмечавшейся В. Л. Комаровичем, Л. П. Гроссманом, М. М. Бахтиным и другими исследователями, но и современного театра с его глубоким, органическим интересом к нравственным и философским проблемам.

Касаясь темы полифоничности романов Достоевского, невозможно не сделать нескольких критических замечаний о названной концепции М. М. Бахтина, получившей под влиянием этого замечательного исследователя широкое распространение у нас и за рубежом.

Автору данных строк, высоко оценивающему эту и другие, позднейшие работы М. М. Бахтина, приходилось не раз писать о своем несогласии с представлением о «полифоничности» романа Достоевского в том специфическом истолковании этого термина, которое было выдвинуто Бахтиным в 1929 году и сохранилось неизменным также во втором издании его книги (1963). Анализ эстетических идей Достоевского подтверждает ее уязвимость.

Как нам представляется, теория «полифонического» романа как особого его нового типа возникла у ее автора в 20-е годы не случайно. Возникновение ее явилось результатом осмысления творчества Достоевского в определенной историко-литературной перспективе, подсказанной некоторыми чертами литературного развития 20-х годов у нас (творчество А. Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина и т. д.) и за рубежом (здесь в первую очередь надо назвать немецкий экспрессионизм). Поэтому многие элементы этой концепции, хотя и в менее развитом виде, мы находим в других работах 1920-х годов, в том числе — созданных до работы Бахтина и без ее влияния.

Так, в книге А. З. Штейнберга «Система свободы Достоевского» (1923) говорится о «симфонической диалектике» Достоевского — «дирижера», управляющего «хором» или «многообразием голосов»: «Он систематизирует,— пишет автор,— все противоборствующие в современности мировоззрения, воплощая их в жизнь, превращая идеи в действующие монады и прослеживая судьбу каждой из них в последней ее конкретизации», он создает «мир из миров», «мыслит мирами, целыми созданиями»... В этом мире не человек есть субстрат и носитель своего мировоз-

зрения, а, наоборот, сущностью человека является его «идея»¹. Здесь даже терминология близка к позднейшей работе Бахтина.

Эстетические высказывания Достоевского, как и его практика романиста, не подтверждают суждений А. З. Штейнберга и М. М. Бахтина о «неслиянности голосов» героев в романах Достоевского, вторичности для последних авторского слова и отношения к персонажам.

«В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый, — писал Достоевский. — Безразличное же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа: простой, но чуть-чуть наблюдательный взгляд гораздо более заметит в действительности»².

Ту же мысль — о первостепенной важности определенного угла зрения романиста на воспроизводимую им действительность и на любого из своих персонажей, его активной, творческой позиции по отношению к предмету изображения — Достоевский постоянно утверждал в своих статьях, письмах, «Дневнике писателя».

Достоевский сознательно выступал в своих романах одновременно как писатель-художник и как мыслитель, проповедник, социолог, философ, публицист — и это соединение безразлично для его эстетики и поэтики. Он стремится не только поставить перед своими современниками и перед потомством ряд великих философских и моральных вопросов, проанализировать жгучие и болезненные проблемы, выдвинутые общественной жизнью, но и дать на эти вопросы свой положительный ответ, указать те пути, которые, по его мнению, должны были помочь оздоровлению общества, вели от настоящего к будущему. Оторвать в Достоевском художника от мыслителя и аналитика, свести его романы к воспроизведению — на равных правах — разноголосицы спорящих между собой «голосов» отдельных героев и считая его философскую, общественную, эстетическую позицию в этом споре *второстепенной*, значит

¹ А. З. Штейнберг, Система свободы Достоевского, изд. «Скифы», Берлин, 1923, стр. 34—37. Впрочем, в отличие от М. М. Бахтина, Штейнберг полагал не без основания, что «голос» автора в романах Достоевского не равноправен с «голосами» героев, но находит свое выражение в «согласном звучании всех голосов» (там же, стр. 35).

² «Литературное наследство», т. 83, М. 1971, стр. 610.

отказаться от важной и ценной стороны его искусства, от того великого и значительного, что содержали в себе идеи Достоевского-мыслителя, художника, сурового критика буржуазной цивилизации, — несмотря на все свойственные ему глубокие, исторически обусловленные срывы, противоречия и заблуждения.

«При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен... хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему.

Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой»¹.

Эти знаменитые слова Достоевского с полным правом рассматривались не раз как его художническое credo.

Достоевский считал, что современная ему действительность «фантастична» и далека от идеала. Но, как для всякого великого художника, моральной и эстетической нормой для него был идеал, а не его отрицание, то есть *здоровье, а не болезнь*. В этой авторской позиции — коренное отличие эстетики Достоевского от эстетики многих направлений модернистского искусства и литературы XX века, считающих эстетической нормой не здоровье и красоту, а болезнь и отрицание идеала.

Чем более «фантастичен» и бесчеловечен окружающий человека мир, тем горячее, по убеждению Достоевского, в нем тоска человека по идеалу и тем более велик долг художника «найти в человеке человека», показать без всяких искусственных прикрас, «при полном реализме», не только господствующие в мире уродство и «хаос», но и скрытый в «душе человеческой» порыв к идеалу, стремление к «восстановлению погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (XIII, 526). Вот почему «голос» Достоевского-художника и мыслителя, творимый им суровый суд над современной ему цивилизацией не может быть приравнен к голосам его героев: такое приравнение самым решительным образом противоречит всему духу эстетики Достоевского.

В известной заметке о «Соборе Парижской богоматери» В. Гюго Достоевский горячо восстал против «самодо-

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

вольной рутины», хотевшей подвести непонятый ею смысл творчества французского поэта и романиста-романтика под формулу: «le laid, c'est le beau» (то есть «безобразное — вот истинно прекрасное»). Не утверждение идеала безобразия на месте будто бы отжившего идеала красоты, но борьба за красоту против безобразия, борьба за «восстановление погибшего человека» против «гнета обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» — такова, по определению Достоевского, «формула», отвечающая действительному смыслу творчества Гюго и всего близкого Достоевскому духовно искусства и литературы XIX века. «Проследите все европейские литературы нашего века, — писал автор «Братьев Карамазовых», — и вы увидите во всех следы той же идеи, и, может быть, хоть к концу-то века она воплотится, наконец, вся, целиком, ясно и могущественно в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов» (XIII, 526).

Стремление «при полном реализме найти в человеке человека», способствовать действительно его «восстановлению», обретению человечеством новой «гармонии», нового «золотого века» — при сохранении всех достижений культуры и положительных задатков, заложенных ею в человеке, — заветы писателю и художнику не обходить трудных и противоречивых черт жизни общества и процесса развития человеческой культуры и в то же время не забывать об «идеальном», об «извечной» потребности человека в красоте и будущей «гармонии» человечества, — таковы черты, роднящие эстетический идеал Достоевского с передовым эстетическим идеалом нашей эпохи, его «голос» с нашими «голосами», как бы ни расходились мы с Достоевским в наших представлениях о путях достижения идеала социальной и эстетической «гармонии».

В одной из черновых тетрадей к «Бесам» мы встречаем следующую заметку Достоевского о реализме Шекспира, которую автор намеревался вложить в уста «Грановского» (то есть Степана Трофимовича Верховенского):

«Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность.

Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще

подспудного, невысказанного будущего Слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой»¹.

В приведенной заметке выражен, может быть, особенно отчетливо, идеал Достоевского-художника. В свете опыта последующих десятилетий русской и всемирной истории мы можем сказать, что Достоевский далеко не во всем был на уровне своего идеала: он не смог верно разгадать смысл великих революционных явлений своей эпохи, подготовлявших будущее России и человечества, — пророческий дар изменил ему в их оценке. И все же устремленность эстетики и искусства Достоевского к будущему, настойчивое стремление великого русского романиста отыскать в «хаосе» жизненных явлений своей переходной эпохи «руководящую нить», увидеть их в исторической перспективе, в движении навстречу нравственному и эстетическому идеалу сообщили его художественным исканиям ту требовательность, широту и величественную масштабность, которые позволили ему стать одним из величайших художников мировой литературы, правдиво и бесстрашно запечатлевшим трагический опыт поисков и блужданий человеческого ума, страдания тысяч и миллионов «униженных и оскорбленных» в мире социального неравенства, вражды и нравственного разъединения людей.

¹ Записные тетради Ф. М. Достоевского. Подготовлены к печати Е. Н. Коншиной, «Academia», М.—Л. 1935, стр. 179; ср. там же, стр. 299.

ПУБЛИЦИСТИКА ДОСТОЕВСКОГО.
«ДНЕВНИК ПИСАТЕЛЯ»

Публицистическое наследие Достоевского чрезвычайно разнообразно и многопроблемно. В данной работе речь идет о публицистике Достоевского 70-х годов. Это продиктовано естественным стремлением всецело сосредоточиться на нескольких принципиально важных вопросах, а также тем, что статьи Достоевского 60-х годов, его «почвенничество» исследованы несравненно лучше, чем «Дневник писателя»¹.

Усиление памфлетности и тенденциозности в романах 60-х годов закономерно подготовило появление «Дневника» — из сферы «чисто» художественной Достоевский все больше стремился к публицистике, учительству, проповедничеству. И не случайно намерение начать свое собственное единомыслие издание возникло у Достоевского еще тогда, когда писатель работал над «Преступлением и наказанием».

Достоевский еще в 60-е годы выступил создателем публицистики, отличающейся большой философской глубиной и самобытностью формы: «Ряд статей о русской литературе» и «Зимние заметки о летних впечатлениях» стоят в одном ряду с лучшими очерками и трактатами А. И. Герцена, Г. И. Успенского, Л. Н. Толстого. Но именно «Дневник писателя» принес успех Достоевскому-публицисту у современного читателя.

«Дневник» возник сначала в недрах «Гражданина» (1873) в виде серии еженедельных фельетонов, довольно

¹ Публицистике Достоевского 60-х годов уделено много места в монографиях М. Гуса, В. Кирпотина, Г. Фридлендера, В. Этова. См. также специальную работу У. Гуральника «Ф. М. Достоевский в литературно-эстетической борьбе 60-х годов». — В кн.: «Творчество Ф. М. Достоевского». М. 1959, стр. 293—329.

слабо связанных между собой тематически и весьма различных в жанровом отношении: политическая статья, литературная рецензия, мемуары, обзор последней художественной выставки, «картинки». В 1876 году Достоевский начинает новый «Дневник писателя». Теперь это «моножурнал», состоящий из отдельных фельетонов «во весь месяц», постепенно «формирующихся» в единую книгу, со свободной композицией, но все же не настолько, чтобы разрушалась целостность «Дневника»: целый ряд тем, повторяющихся и варьирующихся, образуют основной идеологический каркас единоличного издания¹. В 1878 году писатель, занятый работой над романом «Братья Карамазовы», прерывает «Дневник». Только в 1880 году под этим названием выходит «Пушкинская речь» с приложением к ней (ответ Градовскому), но в данном случае Достоевский просто воспользовался названием литературно-политического дневника, получившего признание читателя. «Дневник писателя» он возобновляет в следующем году, но смерть прерывает широко намеченные планы: январскому выпуску «Дневника» суждено было стать последним произведением Достоевского.

«Дневник писателя» — менее всего издание закостеневшее, с твердо, раз и навсегда определившимися направлением и формой. Достоевский стремился высказываться как можно свободнее и «внепартийно», не связывая себя прямо с какими-либо политическими группами, отстаивая независимость и «беспристрастность» своей позиции². Он не желал ограничивать себя ни тематическими, ни жанровыми рамками, оставляя за собой право на неожиданные, резкие «структурные» сдвиги, вы-

¹ Д. В. Аверкиев называет некоторые жанровые традиции, к которым восходит «Дневник писателя» как Достоевского, так и его собственный: «Издания, подобные настоящему, где одно и то же лицо изображает и сотрудников, и редактора, и издателя, не составляют новости в литературе. С легкой руки Аддисона в прошлом веке они были в ходу как за границей, так и у нас. Русскому читателю стоит вспомнить «Стародума», «Почту духов», «Трутня» и прочие... У нас, лет десять назад, форма единоличного временного издания была восстановлена Ф. М. Достоевским» (Д. В. Аверкиев, Дневник писателя, вып. I—XII, СПб. 1885, стр. 1).

² Этим независимым духом публицистики Достоевского и объясняются, в частности, те столкновения с цензурой, о которых недавно рассказал И. Л. Волгин в статье «Достоевский и царская цензура (к истории издания «Дневника писателя)». — «Русская литература», 1970, № 4, стр. 106—120.

званные новыми обстоятельствами и фактами, появление которых предвосхитить было трудно, а часто и невозможно.

Свободная композиция «Дневника» позволяла Достоевскому высказаться по огромному количеству волновавших его проблем, в том числе и тех, которые были в центре внимания писателя в 40-е годы: так, тема «Золотого века» проходит через всю его публицистику 70-х годов, а «фурьеристские» идеи и настроения часто дают о себе знать даже тогда, когда он полемизирует с различными течениями политического социализма, особенно с бланкистскими и анархистскими. Нападки ретроградов на Фурье откровенно раздражают Достоевского¹.

Спиритизм и модные религиозные секты (редстокисты, штунда), общество покровительства животным и эпидемия пьянства, тяжелое финансовое положение России и военная стратегия, земство и будущие дипломаты, «лексические» этюды (о словах «стусеваться» и «стриюцкий»), землевладение и проблемы демографии, женский вопрос и студенческие истории, политика «железного канцлера» (Бисмарка) и судьбы Европы, наука и искусство — вот далеко не полный перечень «сюжетов», страстно обсуждаемых Достоевским в «Дневнике писателя» специально и «по поводу». А три обширных круга проблем, к которым настойчиво и постоянно обращается Достоевский-публицист, занимают в «Дневнике» господствующее место: это выступления писателя по юридическим вопросам (процессы Кронеберга, Каировой, Корниловой, Джунковских — своего рода один из важнейших этапов «творческой истории» «Братьев Карамазовых»); политические статьи по Восточному вопросу; и, наконец, многообразный собственно литературный пласт «Дневника»: художественные произведения, некрологи и речи о писателях (Некрасов, Жорж Санд, Пушкин), воспоминания, критические статьи и бес-

¹ Достоевский писал о книге генерала Фадеева «Русское общество в настоящем и будущем (чем нам быть?)»: «Ростислав Фадеев и Фурье. Нет, я за Фурье... Я уже отчасти потерпел за Фурье наказание... и давно отказался от Фурье, но я все же заступлюсь. Мне жалко, что генерал-мыслитель трактует бедного социалиста столь высоко. Т. е., все-то эти ученые юноши, все-таки эти веровавшие в Фурье, все такие дураки, что стоило бы им прийти только к Ростиславу Фадееву, чтоб тотчас поумнеть. Верно тут что-нибудь другое, или Фурье и его последователи не до такой степени сплошь дураки, или генерал-мыслитель уж слишком умен» (ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 11).

численные, представляющие исключительную ценность, эстетические фрагменты.

Первое упоминание о таком издании находим в письме к А. Е. Врангелю от 8 ноября 1865 года: «В голове у меня есть одно периодическое издание, не журнал. И полезное и выгодное. Может быть, осуществлю в будущем году. Но пока надо роман кончить» (Письма, I, 424). Однако будущий год не оправдал надежд Достоевского — слишком много сил отнял роман. В письме к С. А. Ивановой от 11 октября 1867 года Достоевский вновь возвращается к идее журнала, отчетливой и пространной характеризую его форму: «Кроме того, непременно хочу издавать, возвратясь, нечто вроде газеты (я даже, помнится, Вам говорил это вскользь, но здесь теперь совершенно выяснилась и форма и цель)» (Письма, II, 44). В том же месяце Достоевский сообщает вдове старшего брата Михаила — Эмили Федоровне: «Мечтаю, воротясь в Петербург, начать издавать еженедельный журнал в моем роде, который я придумал. Надеюсь на успех, только, ради бога, не говорите никому ничего заранее» (Письма, II, 53). Мысль уже завладела Достоевским; уточняется форма будущего издания — «еженедельный журнал», оригинально задуманный. Пробудилась и вполне понятная ревность первооткрывателя, не желающего, чтобы его идеей воспользовался кто-нибудь другой.

В «Бесах» частично разъясняется план и смысл будущего издания — мы имеем в виду проект Лизы. Лиза делится с Шатовым замыслом издания книги, в которой были бы собраны в определенной системе многочисленные факты, публикуемые ежедневно в столичных и провинциальных журналах и газетах, производящие при чтении сильное впечатление, но потом забываемые, вытесняемые другими; судьба газет известная — «повсеместно складываются в шкапы, или сорятся, рвутся, идут на обертки и колпаки» (7, 136). Будущая книга менее всего должна быть случайным, пестрым собранием фактов; это проект издания, в котором отразилась бы «картина духовной, нравственной, внутренней русской жизни за целый год» (7, 137). Шатова проект взволновал («зашевелился»), он высказывает соображения о будущих трудностях: «Дело это — огромное. Сразу ничего не выдумаешь. Опыт нужен. Да и когда издадим книгу, вряд ли еще научимся, как ее издавать. Разве после многих опытов; по мысль наклеивается. Мысль полезная» (7, 138). Подчеркивается важ-

ность, серьезность предстоящего издания и указывается на его характер. В проекте, правда, далеко не все прямо относится к «Дневнику писателя», но в «Дневнике» будут осуществлены основная мысль Лизы и рекомендации Шатова: намерение давать картину духовной жизни России за год, определенное идеологическое и политическое направление, отбор фактов из современной прессы для последующих комментариев и рассуждений. «Я» автора в проекте Лизы выступает в приглушенном и скрытом виде: главные функции планируемой книги собирательные, справочные, информационные. Постановка «я» в «Дневнике» принципиально иная — на первом месте всегда мнения и выводы самого Достоевского, а подбор фактов — низший слой в структуре издания, первый опыт которого был осуществлен в «Гражданине» как серия статей фельетонов.

Место и время для публикации еженедельных фельетонов выбраны были как нельзя более неподходящими. «Бесы» ожесточили оппонентов из радикального лагеря, составили Достоевскому «славу» ретрограда, обскуранта и мистика. Приход его в качестве редактора в «Гражданин», усиление контактов с Мещерским, Победоносцевым и Филипповым упрочили эту репутацию. Сочувствие, раздавшееся из «Домашней беседы» Асоченского, и «рука», протянутая одиознейшим еженедельником, породили новые насмешки.

Согласие, данное Достоевским Мещерскому, было ошибкой, и писатель в этом скоро убедился. Его имя в непосредственной близости от «юродивого» князя, «князя-точки», с оскорбительными эпитетами склонялось в петербургской печати. Постепенно обострялись и внутренние трения в «Гражданине». Вступая в должность редактора, Достоевский надеялся на полную или хотя бы на достаточно большую свободу действий, но встретил серьезное сопротивление Мещерского. Столкновения учащались, приобретали все более принципиальный характер, затрагивали политические, этические и художественные вопросы. Резкая стычка произошла по вопросу о «молодежи»; в известном письме Достоевского князю поражают необычайная сухость тона, неприкрытые гнев и презрение: «7 строк о надзоре или, как Вы выражаетесь, *о труде* надзора правительства я выкинул радикально. У меня есть репутация литератора и сверх того — дети. *Губить себя* я не наме-

рен». Особенно характерно зачеркнутое: «Кроме того, ваша мысль глубоко противна моим убеждениям и волнует сердце» (Письма, III, 88). Уже к концу 1873 года Достоевский «охладевает» к редакторской работе и исполняет номинальные функции¹.

А. Г. Достоевская поведала о чувстве облегчения, которое испытал ее муж, оставив «Гражданин», где он «вынес много нравственных страданий»². Скорее всего, так и было на самом деле, хотя и не исключено, что Анна Григорьевна преувеличивает. Во всяком случае, не полемика, принявшая тогда резкие и даже оскорбительные формы, побудила Достоевского оставить «Гражданин»: прирожденный полемист, он никогда не боялся и не чуждался полемики — напротив, искал ее и проверял в диспутах справедливость собственной позиции; причины ухода были глубокими и внутренними. Редакторская работа способствовала интенсивному знакомству с действительностью, приобщала писателя к текущей злобе дня, что и послужило толчком к росту новых настроений, отразившихся в романе «Подросток», и укрепило давнюю мечту Достоевского явиться в свет автором единоличного и независимого органа печати, нетрадиционного «Дневника писателя», в отличие от еженедельных фельетонов в «Гражданине».

Этот новый «Дневник писателя» имел несомненный успех в литературе и публике, о чем говорят и многочисленные критические отзывы печати, и еще более многочисленные письма корреспондентов Достоевского. Успех оригинального и независимого издания объясняется тем, что Достоевским «был найден тот, пожалуй, оптимальный вариант способа подачи материала, который обеспечивал высокую степень непосредственной внушаемости, заразительности идеи»³ и всегдашней остротой и злободневностью

¹ Достоевский писал Погодину 12 ноября: «...Уверю Вас, что я, нижеподписавшийся, здесь ни при чем; я составляю №, читаю статьи, переделываю их и передка пишу сам — вот моя работа. Что же до всего прочего, то если б я и захотел, — не могу о том иметь понятия» (Письма, IV, 302).

² А. Г. Достоевская, Воспоминания, «Художественная литература», М. 1971, стр. 252.

³ Л. С. Дмитриева, О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского (К проблеме типологии журнала). — Вестник Московского университета, серия XI, Журналистика, 1969, № 6, стр. 25—26.

ежемесячных «Фельетонов». А также и тем, что в состав «Дневника» Достоевский вводил повести и рассказы, — позднее маленькие шедевры писателя стали широко известными произведениями.

Необычные — и очень часто парадоксальные — статьи Достоевского вызывали самые различные по смыслу и тону отклики современников. Более всего споров (настоящая полемическая буря) возникло вокруг знаменитой Пушкинской речи — вершины Достоевского-публициста, в которой он страстно и с пророческой уверенностью изложил свои главные идеи, свое «profession de foi» «на всю жизнь»: и содержание речи лучше и убедительнее любых тезисов говорит о том, как неприложима к Достоевскому-публицисту в *целом* какая-либо одна и якобы исчерпывающая формула. Его публицистика неоднородна и состоит из неравноценных частей: самое слабое в ней — политические статьи Достоевского; здесь он как-то особенно «несвободен» и неоригинален, а часто и просто реакционен.

Но публицистика Достоевского не исчерпывается политическими статьями, хотя они и преобладают в «Дневнике писателя» за 1877 год. Нельзя назвать всецело реакционной и политическую публицистику Достоевского. Антибуржуазные настроения отличают статьи, посвященные злобе дня в Европе: пронизательность отдельных характеристик и прогнозов, поразительная порой ясность понимания современного положения на Западе, острая критика клерикализма и многое другое удивляет глубиной и широтой взгляда.

Но и эти страницы, даже прекрасные литературные статьи и воспоминания не позволяют забыть тех главок «Дневника писателя», в которых Достоевский отстаивал реакционные идеи, приобретая порой таких неожиданных «союзников», как К. Леонтьев.

К. Леонтьев был высокого мнения о Достоевском — политическом публицисте и «замечательном моралисте» и весьма враждебно относился к Достоевскому-художнику. Леонтьев писал, что он «публициста и моралиста» ценит в Достоевском несравненно выше, чем повествователя. «Дневник писателя», не во гнев будь сказано поклонникам покойного романиста, — для меня во сто раз драгоценнее всех его романов». И далее: «Насколько мало у Достоевского в романах его и здоровья, и истинного чувства русской реальности, настолько, напротив того,

как моралист и даже иногда как политик,— он здрав и одарен в высшей степени «чутъем» того, что для России нужно.

Я помню то наслаждение, которое я испытывал, читая в 70-х годах его «Дневник писателя», особенно во время борьбы христиан против Турции и во время нашей с ней войны. Его патриотизм, столь искренний и умный, его монархическое чувство; его религиозные устремления, не всегда правильные и ясные, положим,— но всегда глубокие и сильные; этот местами столь милый юмор (например: «За границей уверяют, что наши офицеры, которые сражаются в Сербии, под начальством Черняева,— социалисты. Что за вздор,— говорит Достоевский,— выпить лишнее — это правда, русский человек слаб; ну, а социализм — это неправда)»¹.

Мнение К. Леонтьева тоже в своем роде драгоценно своей откровенностью: приветствовать Достоевского за убогий каламбур о русском народе и социализме и во имя «здоровья» отвергать «больные» произведения Достоевского-художника — это вполне в духе К. Леонтьева. Он выговорил, а вернее, договорил то, что по тактическим соображениям несколько завуалировал К. П. Победоносцев, ударивший в набат тревоги по поводу бунта Ивана Карамазова и так скорбевший о смерти Достоевского-публициста, «воспитателя» молодежи. Но К. Леонтьев поспешил чрезмерно похвалить «Дневник писателя», опираясь в основном на статьи писателя по Восточному вопросу; Пушкинская речь вызвала раздражение Леонтьева, и он немедленно начал борьбу с вредными утопиями, «гармониями». Достоевский встретил критику Леонтьева враждебно, в нелестных выражениях отозвался о его философии «космического пессимизма», по которой выходило, что не стоит желать добра миру, все равно осужденному на гибель: «В этой идее есть нечто безрассудное и нечестивое. Сверх того, чрезвычайно удобная идея для домашнего обихода: уж коль все обречены, так чего же стараться, чего любить добро делать? Живи в свое пузо (Живи впрямь спокойно в одно свое пузо)»².

¹ К. Леонтьев, Собр. соч., т. VII, СПб. 1913, стр. 444.

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 369 (вторая пагинация).

Резонный ответ, лучше всего доказывающий, как ошибался К. Леонтьев, видя в некоторых мыслях Достоевского близость к своим, проистекавшим из идеи «безрассудной» и «печестивой», противоположной высоким идеалам писателя.

К. Леонтьев был несравненно его «последовательнее», и он был по-своему прав, упрекая Достоевского, проповедовавшего «великий» союз русского монарха и народа и одновременно устремлявшегося в мечтах к социалистическим идеалам, несовместным с любимыми монархическими иллюзиями. Прав, усматривая в этом явное противоречие.

1

Впрочем, противоречий в «Дневнике писателя» не счесть, и об этом ядовито говорил Н. К. Михайловский: «Когда-то, в «Дневнике писателя» (тогда еще в «Гражданине»), г. Достоевский... очень негодовал на слабость наших присяжных к оправдательным вердиктам... Г. Достоевский — один из наших известнейших сердцеведов, а потому ему кто-нибудь, пожалуй, и поверил, с горечью, с болью, но поверил. Но если этот поверивший дожил до 1876 года, так он имел удовольствие прочесть следующие блистающие мягкостью строки: «...Оправдайте несчастную, и авось не погибнет юная душа, у которой, может быть, столь много еще впереди жизни и столь много добрых для нее зачатков. В каторге же, наверно, все погибнет, ибо развратится душа». Я мог бы сделать и другие сопоставления разных мест «Дневника писателя», выражающих мнения, столь же диаметрально противоположные по вопросам, не менее важным. Либо раньше, либо позже, но г. Достоевский говорил неправду, будучи вполне уверен, что говорит правду. А дело, между тем, шло о каторге...»¹

В прагматическом и узком смысле Михайловский прав: он без труда уловил *внешние* несоответствия в высказываниях Достоевского по одному и тому же вопросу о деятельности русского пореформенного гласного суда, но, резко противопоставляя суждения писателя разных годов, критик обрывает связи, изолирует отдельные выводы,

¹ Н. К. Михайловский, Сочинения, т. 4, СПб. 1897, стр. 432.

упрощает диалектику публицистической мысли Достоевского¹.

Не деятельность нового суда, институт адвокатов, справедливость или несправедливость приговоров сами по себе интересуют Достоевского, а основные, всегда его более всего занимавшие, онтологические, этические и антропологические проблемы: природа человека и природа преступления; ложь и истина; вина и возмездие; падение и возрождение. И если, находясь под впечатлением тех или иных фактов и эмоций, Достоевский давал повод для упреков в обскурантизме, то нередко это объясняется печальным недоразумением и непониманием даже очень талантливыми оппонентами писателя существа и глубины его позиции. Противоречивость высказываний Достоевского по «юридическим» и другим вопросам следует, видимо, объяснять не одной лишь нелогичностью позиции писателя, но и неугасающим духом исканий и принципиальной адогматичностью его мышления. Достоевского постоянно волновали одни и те же «предвечные» вопросы; бесконечно варьируя и смещая точку зрения, он оставался верным одному, еще в юности определившемуся завету (вслед за Шекспиром): исследованию природы человеческой, разгадыванию тайн человеческого духа.

Достоевский говорит в Пушкинской речи: «Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком*, если хотите» (10, 457).

Подчеркнем, по совету Достоевского, слова «в конце концов». Вот этот далекий идеал, великая мысль, это «утопическое понимание истории», согласно которому мир через многочисленные уклонения движется к Золотому веку, к обществу внесловному, организованному на началах любви и братства,— и есть тот высокий идеологиче-

¹ Возможно, что Михайловский преднамеренно в полемических целях «упрощал» мысль Достоевского. Во всяком случае, ранее он, в отличие от всех остальных современников, писал о «Среде» следующее: «Этот приговор возмущает г. Достоевского, но только отчасти, потому, что варвар лишен возможности искупить свой грех соответственным страданием. Главным образом его заботит судьба девочки, которая свидетельствовала против отца и которая, когда он через восемь месяцев вернется домой из острога, будет им истеранена и замучена, как и мать» (Н. М. Литературные и журнальные заметки. Февраль 1873 года.— «Отечественные записки», 1873, № 2, стр. 338). Вот это «главное» Михайловский на сей раз и опускает.

ский уровень, что присутствует как в романах, так и в публицистике Достоевского, придавая всему творчеству писателя неповторимый, страстно-оптимистический колорит¹. С этой идеальной точки зрения современное состояние мира катастрофично и неутешительно; наступили времена всеобщего обособления и уединения, торжествуют рыцари «золотого мешка» и «червонные валеты»; распад захватил все области человеческих отношений как на Западе, так и в России, пошатнув нравственно-религиозные устои русского мира, которому угрожает убогий буржуазный идеал; надежда и народников и «самобытников» — община — все больше превращается в пустую формальность, а коррупция проела все государственные учреждения сверху донизу².

Достоевский верил (во всяком случае, страстно стремился верить) в счастливое будущее человечества. Но эта вера сосуществовала в миросозерцании Достоевского с апокалипсическими видениями, которые порой затуманивали картину счастливо устроенного человечества предчувствиями надвигающейся всеобщей антропофагии и гибели. Правда, фатализма Достоевский никогда не проповедовал, и «удобный» пессимизм К. Леонтьева был ему бесконечно чужд: Достоевский славил «электричество человеческой мысли», уповал на природу человека и высшее предназначение человека на земле; вся его деятельность — художника и публициста — направлена на поиски истинных нравственных основ будущего братства людей. Обостренное внимание к катастрофическим, кризисным мгновениям истории и «темным» глубинам человеческой натуры не принимают у Достоевского пессимистического или патологического характера, как не был никогда Достоевский певцом безнадежности и живописцем времен упадка. Он не смотрел на прошлое как на нечто застывшее,

¹ Из многочисленных работ, освещающих социально-утопические идеалы Достоевского, отметим следующие: В. Л. Комарович, «Мировая гармония» Достоевского. — «Атеней. Историко-литературный временник», Л. 1924, кн. 1—2, стр. 112—142; Н. А. Хмельевская, Об идейных источниках рассказа Ф. М. Достоевского «Сон смешного человека». — Вестник ЛГУ, серия литературы, истории, языка, вып. 2, 1963, № 8, стр. 137—140; Н. И. Пруцков, Социально-этическая утопия Достоевского. — В кн.: «Идеи социализма в русской классической литературе», «Наука», Л. 1969, стр. 334—373.

² «Неистошимый цинизм сверху (т. е. от придворных, окружающих царя)», — замечает Достоевский в черновой тетради (ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 11).

отжившее и мертвое, вернее, в прошлом его интересовало то, что сохранило значение для настоящего: в истории Достоевскому были дороги бытие великой мысли, нетленный и высокий образ Красоты, преемственность идеалов. А в настоящем он пытался прозреть ростки будущего — то, что устоявится, сохранится, уцелеет, из чего возникнет новый мир.

Первым этапом осуществления далекой и высокой мечты, считает Достоевский, явится утверждение в его стране идей самобытного русского христианского социализма, подлинного, по его мнению, социализма, в корне противоположного тому муравейнику, который сулят миру «кноводы» четвертого сословия в Европе.

В необыкновенно важной для понимания особенности (и оособсти) идеологической позиции Достоевского главке «Злоба дня в Европе» («Дневник писателя», 1877) Достоевским импровизируется диалог между «буржуа» и «пролетарием» на главную тему: как организовать братство. Его «буржуа», напуганный теориями Бабефа, Бакунина и подобными, отвергает насильственный метод изменения мира: «Он понимает и возражает, что это общество, на основаниях научных, чистая фантазия, что они представили себе человека совсем иным, чем устроила его природа; что человеку трудно и невозможно отказаться от безусловного права собственности, от семейства и от свободы; что от будущего своего человека они слишком много требуют пожертвований, как от личности; что устроить так человека можно только страшным насилием и поставив над ним страшное шпионство и непрерывный контроль самой деспотической власти» (XII, 61).

Слова «буржуа» — повторение, но избавленное от утрировки и «недетализированное», теории Шигалева: именно таким постоянно видел Достоевский общество, устроенное на утилитарных и рационалистических началах, без Христа, любви и веры в бессмертие.

Во всех известных ему современных радикальных социалистических теориях Достоевский усматривал одну главную ошибку: устранение нравственной стороны вопроса и проистекающее отсюда крайне утилитарное представление о свободе, равенстве и братстве. «Ихний социализм» — идея «ложная и отчаянная», хотя и «существует, живет живой жизнью», — убежден Достоевский. Но их идеал — «муравейник», и он неосуществим, ибо у людей нет безошибочного инстинкта строителей, присущего муравьям

и пчелам; в сущности, это попытка создания новой Вавилонской башни, крушение которой, разумеется, пеминуемо; наступит кровавая развязка, и тут-то на помощь старой Европе придет Россия, в том случае, конечно, если она, не следуя западным образцам, а храня верность своим собственным выстраданным идеалам, сможет пойти по тому самобытному пути развития, который Достоевский иногда называл русским социализмом.

Достоевский неоднократно и настойчиво разъяснял свою теорию русского пути, отдельными чертами близкую к славянофильству. В «Признаниях славянофила» он прямо заявил, что для него славянофильство «означает и заключает в себе духовный союз всех верующих в то, что великая наша Россия, во главе объединенных славян, скажет всему миру, всему европейскому человечеству и цивилизации его свое новое, здоровое и еще неслыханное миром слово» (XII, 203—204).

Что под этим понимал Достоевский в первую очередь? Бескровное нравственно-христианское «русское решение» злости дня: деятельная любовь, мирный труд каждого на родной ниве, бескомпромиссная деятельность во имя правды, истины и справедливости. Или: пусть каждый станет братом каждого, полюбит других, как самого себя,— и тогда все вмиг устроится. Вот те нравственные критерии, вооружившись которыми все русские смогут, миновав классовые бури и гражданские войны, прийти к золотой мечте человечества: «Нет, у нас в России надо насаждать другие убеждения, и особенно относительно понятий о свободе, равенстве и братстве. В нынешнем образе мира полагают свободу в разнузданности, тогда как настоящая свобода — лишь в одолении себя и воли своей, так чтобы под конец достигнуть такого нравственного состояния, чтоб всегда во всякий момент быть самому себе настоящим хозяином» (XII, 63). И далее Достоевский развивает русские «фантазии», великолепно осознавая, как недостижим нарисованный им идеал, как он бесконечно утопичен: «Скажут, что это фантазия, что это «русское решение вопроса» — есть «царство небесное» и возможно разве лишь в царстве небесном» (XII, 64).

Таков «высший» идеологический уровень публицистики Достоевского и «высший» уровень борьбы Достоевского с «новым» социализмом, перенесенный в основном в нравственную область, в сферу «предвечных» вопросов, страстно и с исключительной силой поставленных у «пос-

ледней стены». Не надо, конечно, забывать, что эту борьбу с «новым» социализмом, то есть с социалистическими течениями 70-х гг. XIX века (больше ориентируясь на анархические и якобинские «теории» и «практику» Прудона, Бакунина, Ткачева, Нечаева), Достоевский вел во имя этического социализма любви, милосердия, братства, в котором отчетливо прослеживается влияние Фурье, Кабе, Ламенне и Жорж Санд¹. Этот идеологический уровень отличает предельный максимализм этических требований: необыкновенно высок идеал и соответственно высоки цели и вопросы, уходящие в далекое будущее; менее всего здесь «конкретного» и «практического»; вопросы беспрепятственно «стучат» и ставятся, но никаких решений не предлагается, кроме риторически сформулированных этических принципов будущего братства, из которых особенно выделен и подчеркнут в «Сне смешного человека» самый капитальный: «Главное — люби других, как себя, вот что главное, и это всё, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (10, 441).

Ища «конкретные» пути к будущей внесловной гармонии, Достоевский обратился к славянофильским концепциям, к славянофильскому пониманию истории и особенно к тезису о коренной противоположности Запада и России, а в новых условиях 70-х годов с симпатией и надеждой воспринял теорию «культурно-исторических типов» Н. Я. Данилевского и вытекающее из нее высшее предназначение «славянского» типа, а следовательно прежде всего «русского»².

¹ «Характеристика» творчества Ж. Санд, по справедливому замечанию Прудкова, «заострена против политического социализма и объясняет, что было близко писателю в теоретическом социализме». Н. И. Прудков, Социально-этическая утопия Достоевского (В кн.: «Идеи социализма в русской классической литературе», «Наука», Л. 1969, стр. 345).

² Историк Л. Черепнин пишет о Достоевском последних лет: «Он превращался в апологета великодержавия и православия, ставился идейным проводником панславизма» (Л. В. Черепнин, Исторические взгляды классиков русской литературы, «Мысль», М. 1968, стр. 147). Однако эти наблюдения историка нуждаются в уточнениях и коррективах. Во-первых, Достоевского лишь с натяжкой можно назвать панславистом; он с недоверием, а часто недружелюбно писал о славянах, переходивших на ненавистный Достоевскому буржуазный путь развития, согласно его представлению соответствующий негативному историческому опыту Западной Европы. Достоевского, правда, нельзя упрекнуть и в свойственной Леонтьеву «славянофобии», но несомненны его неприязнь к славянской («прозападной») интеллигенции, к славя-

Достоевскому, склонявшемуся к мнению, что России суждено сказать новое слово, видимо, оставалось надеяться на неопределенное будущее, когда улягутся политические страсти и русские, «распри позабыв», объединятся: ибо в накаленной, чреватой взрывами обстановке 70-х годов его призывы к согласию и единению оставались гласом вопиющего в пустыне. Девиз «были бы братья, а братство будет», конечно, прекрасен, но все же, каким образом русские скажут это слово? И когда это время придет? — проблема «сроков» не могла не волновать темпераментного, страстного, всегда крайне современного Достоевского, менее всего способного успокоиться па открытии истины, что когда-нибудь да свершится. Достоевский, напротив, спешит и, закрывая глаза на очевидные факты, творит миф о классовом мире в российском государстве. Г. М. Фридендер точно резюмирует: «Теоретическое отрицание противоположности интересов народа и господствующих классов, стремление противопоставить метафизически понятое национальное начало социальной борьбе приближали Достоевского ко взглядам славянофилов и определяли его глубокое расхождение с демократическим лагерем»¹.

С появлением слухов о русско-турецкой войне мысль Достоевского — политического публициста — прямее применяется к текущим событиям; сперва одна особая и «народная» война благословляется, а потом уж и все

нам, которые не желали понять истинно добрых и гуманных намерений «матери России», пекущейся бескорыстно об одном благе «детей». Кстати, сам термин «панславизм» родился во враждебных России кругах немецкой общественности; идеи панславизма в самой России были распространены и популярны меньше, чем в других славянских землях. См. об этом статью В. К. Волкова «К вопросу о происхождении терминов «пангерманизм» и «панславизм» (в сб. «Славяно-германские культурные связи и отношения», «Наука», М. 1969, стр. 25—69). Во-вторых, важно знать, что вкладывал в понятие «православие» Достоевский, а оно трактуется им в почвенническом и в «розовом» духе: «Вникните в православие: это вовсе не одна только церковность и обрядность, это живое чувство, обратившееся у народа нашего в одну из тех основных живых сил, без которых не живут нации. В русском христианстве, по-настоящему, даже и мистицизма нет вовсе, в нем одно человеколюбие, один Христов образ,— по крайней мере, это главное» (XI, 408). Это — религия не «страха божия» (К. Леонтьев), а любви и милосердия, связанная с мечтой о Золотом веке, с идеями христианского социализма.

¹ Г. М. Фридендер, Реализм Достоевского, «Наука», Л. 1964, стр. 32.

войны, лишь бы они вели к укреплению российского государства.

В это время заметно выдвигается второй план политической публицистики Достоевского: узкоконъюнктурный, практический, современно-прагматический; жестко на скорую руку подгоняются к нему идеи мессианства; отодвигаются далекие и будущие идеалы, уступая место скороспелым политическим прогнозам и резкой, запальчивой борьбе с противниками.

Налицо выдвигаемое Достоевским противопоставление «отвлеченного» «практическому», в частности, в тех же тезисах о войне, которая, оказывается, «не всегда бич, иногда и спасение». Чтобы как-то разрешить антиномии, объяснить, почему в иных случаях «пролитая кровь спасает», Достоевский особенно подчеркивает освободительный характер русско-турецкой войны. Провозглашается, что «война из-за великодушной цели, из-за освобождения угнетенных, ради бескорыстной и святой идеи, — такая война лишь очищает зараженный воздух от скопившихся миазмов, лечит душу, прогоняет позорную трусость и лень, объявляет и ставит твердую цель, дает и уясняет идею, к осуществлению которой призвана та или другая нация» (XII, 104).

Достоевский очень увлечен «русской идеей», но все же не настолько, чтобы не ощущать неполадков и странностей в своих взглядах на войну; потому-то и выдвигается им робкий контртезис, тут же и твердо разбиваемый: «Итак, видно, и война необходима для чего-нибудь, целительна, облегчает человечество. Это возмутительно, если подумать отвлеченно, но на практике выходит, кажется, так, и именно потому, что для зараженного организма и такое благое дело, как мир, обращается во вред» (XII, 105). Каким образом и что может принести миру такой «зараженный организм», сегодня Достоевского мало волнует; главное, чтобы любыми средствами осуществилось единство всех русских¹, и оно, говоря чрезвычайно отвлеченно, приведет в конце концов все человечество к Золотому веку. Мысль писателя хочет распутать туго завязавшийся узел российских противоречий, ищет радикальное лекарство, могущее исцелить больное общество. И потому-то так готов Досто-

¹ И это начало, по Достоевскому, вырисовывается с войной: «Всякая высшая и единящая мысль, и всякое верное единыящее всех чувство — есть величайшее счастье в жизни наций. Это счастье посетило нас» (XI, 383).

евский хоть в чем-то увидеть призрак надежды, хотя бы и чуть-чуть различимый.

Насколько резко, но трезво и глубоко судит Достоевский о Западе, ни на грань не отступая от высоких нравственных требований, диктуемых великим идеалом, настолько же пристрастен его взгляд на политику самодержавной России.

Достоевский, поднимая вопрос о нравственности государства и одного человека, пишет, что ныне «выступают политики, мудрые учителя: есть, дескать, такое правило, такое учение, такая аксиома, которая гласит, что нравственность одного человека, гражданина, единицы — это одно, а нравственность государства — другое. А, стало быть, то, что считается для одной единицы, для одного лица — подлостью, то относительно всего государства может получить вид величайшей премудрости!

Это учение очень распространено и давнишнее, но — да будет и оно проклято!» (XII, 49).

Писатель отвергает иезуитскую логику, оправдывающую самые чудовищные государственные деяния и клеймящую малейшее отклонение от этических норм отдельного человека; это проклятие государствам-преступникам, изолгавшемуся и лицемерному миру, цивилизации, построенной на крови и обмане, звучало тогда и долго еще будет звучать актуально. Казалось бы, еще один шаг и мысль Достоевского достигнет потенциально заложенной в ней антимоноархической направленности. Но проклятие Достоевского практически относится к Западу, целит в коварную и бесчестную политику Англии и Австрии.

Нельзя сказать, чтобы Достоевский не чувствовал пристрастности своих оценок, чрезмерной идеализации весьма неблагоприятной и совсем уж неидеальной самодержавной России. И хотя он неустанно уверяет, доказывает и пророчит, делает он это, может быть, не только потому, что хочет внушить нечто русскому обществу, но и как бы утешая самого себя, уговаривая согласиться с необходимыми, временными компромиссами, отступлениями от великой идеи для ее же в будущем торжества: «Я уверен, что бой окончится в пользу Востока, в пользу Восточного союза, что России бояться нечего, если Восточная война сольется с всевропейской, и что даже и лучше будет, если так расширится дело. О, бесспорно, страшное будет дело, если прольется столько драгоценной человеческой крови! Но утешение в том, по крайней мере, сообра-

жении, что эта пролившаяся кровь несомненно спасет Европу от вдесятеро большего излияния крови, если б дело отдалилось и еще раз затянулось» (XII, 252—253).

Достоевский очень неуверенно здесь производит сцепление современной политической минуты и русской миссии, «утешая» себя апокалипсическими прогнозами, которым должна помешать сбыться нынешняя «святая» война, распространившись на всю Европу.

Действительность страшно далека от идеала, и это вынужден признавать не только Достоевский-художник, но и публицист; даже дорогие его сердцу «христианские общины, потом монастыри — всё только лишь пробы, даже до наших дней» (XII, 413). Тем более удалены от идеала государства; именно все государства, в том числе и то, чью «чистосердечную» политику прославлял Достоевский: «А то государство, которое припало и вновь вознесло Христа, претерпело такие страшные вековые страдания от врагов, от татарщины, от неустройства, от крепостного права, от Европы и европеизма, и столько их до сих пор выносит, что настоящей общественной формулы, в смысле духа любви и христианского самосовершенствования, действительно, еще в нем не выработалось» (XII, 413).

Это говорится в «Дневнике писателя», в полемически запальчивом ответе «западнику» Градовскому — «для публики». А в частных заметках «для себя» Достоевский еще откровеннее: «Да вы, кажется, принимаете государство за нечто абсолютное. Поверьте, что мы не только абсолютного, но более или менее даже законченного государства еще не видали. Все эмбрионы»¹. Но так говорит Достоевский, переводя разговор в высшую сферу; стоит ему перейти к современной минуте, и идеал стусевывается, дальняя перспектива исчезает и, вопреки фактам и истине, господствует проповедь пристрастного глубоко противоречивого публициста.

2

Противоречивость, непоследовательность идеологической «позитивной» программы Достоевского отразилась ощутимым образом и на всей структуре «Дневника писателя», который мыслился Достоевским как свободный и

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 371 (вторая пагинация).

честный диалог с читателем и самим собой о современном состоянии мира и России, а не как прямая пропаганда определенной системы взглядов.

Во «Вступлении» к «Дневнику писателя» за 1873 год Достоевский приводит следующую «присказку»: «Однажды, разговаривая с покойным Герценом, я очень хвалил ему одно его сочинение, — «С того берега»... Эта книга написана в форме разговора двух лиц, Герцена и его оппонента. — И мне особенно нравится, — заметил я, между прочим, — что ваш оппонент тоже очень умен. Согласитесь, что он вас во многих случаях ставит к стенке. — Да, ведь, в том-то и вся штука, — засмеялся Герцен. — Я вам расскажу анекдот. Раз, когда я был в Петербурге, затащил меня к себе Белинский и усадил слушать свою статью, которую горячо писал: «Разговор между господином А. и господином Б.» ...В этой статье господин А., т. е., разумеется, сам Белинский — выставлен очень умным, а господин Б., его оппонент, пошлое. Когда он кончил, то с лихорадочным ожиданием спросил меня: — Ну что, как ты думаешь? — Да хорошо-то хорошо, и видно, что ты очень умен, но только охота тебе была с таким дуралеем свое время терять. — Белинский бросился на диван, лицом в подушку, и закричал, смеясь, что есть мочи: — Зарезал! Зарезал!» (XI, 6).

Притча рассказана Достоевским в самом начале издания явно преднамеренно. Диалогичность, установка на открытый диспут тем самым провозглашаются ведущим структурным принципом «Дневника писателя». А Герцен назван потому, что Достоевского привлекло в книге «С того берега» (и, должно быть, в «Письмах из Франции и Италии», «Кюндах и началах») равенство сил оппонентов, сложная и гибкая авторская позиция, виртуозные приемы управления материалом — ведь именно в этой книге Герцена диалоговедение доведено до совершенства¹.

¹ Связь проблематики и художественной структуры в книге Герцена убедительно прослежены Л. Я. Гипзбург, в частности отмечающей: «Элементы проблематики «С того берега» находятся между собой как бы в состоянии взаимного притяжения и взаимного отталкивания. Поэтому для идейной сущности этой книги адекватной формой и оказалась форма диалога» (Л. Я. Гипзбург, «С того берега» Герцена (Проблематика и построение). — Известия АН СССР, отд. лит. и яз., М. 1962, т. XXI, вып. 2, стр. 115). О диалогичности «С того берега» также см.: Я. Эльсберг, Герцен, жизнь и творчество, М. 1956, стр. 280—285; его же комментарий: А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, М. 1955, стр. 488—495.

В книге Герцена присутствуют и прямые (не отраженные собеседниками) высказывания, оценки и приговоры автора, но не они составляют главное; первенствуют сомнения и отчаяние, запечатлена трагическая минута в жизни писателя, очевидца поражения революций в Европе¹. Центральное место в произведении занимают три диалога: два между автором («человеком средних лет») и его юным оппонентом и один между дамой и пожилым доктором. В последнем автор прямо не участвует, он в «стороне», хотя диалог охватывает те же темы (меняется «только» освещение тем и позиции собеседников): точка зрения автора частично присутствует в монологах и репликах спорщиков². В двух других диалогах он спорит открыто: они-то и привлекли внимание Достоевского.

Первый диалог до «грозы», второй — после поражения революции; беседы затрагивают обширнейший круг проблем: человек и человечество, прогресс, цивилизация, либерализм, судьбы Европы. Есть существенная разница между двумя беседами: трагические события заметно поколебали веру молодого человека, сломали его. В первой встрече он энергичен, язвитель, бодр, даже с некоторым высокомерием относится к противнику — возмущается, протестует против его доводов, словом, уверен в своих силах, в правоте собственного взгляда. Вопросы ставятся твердо и, как ему кажется, неотразимо: он ими старается сбить с толку не верующего в очевидные истины «еретика». И недоумевает, наталкиваясь постоянно на холодно-скептическое противодействие собеседника. После «грозы» картина меняется: теперь он с радостью, бросаясь к собесед-

¹ О душевном состоянии Герцена тех лет сказано в упоминавшейся работе Л. Я. Гинзбург: «Герцен писал «С того берега» в трагический, переломный момент своей жизни. Он писал эту книгу как человек старого мира, отрекшийся от него, но вместе с ним влекущийся к гибели, и в то же время как человек нового, еще не успевшего сложиться мира. «С того берега» в большей степени, чем какое-либо другое произведение Герцена, отразило его духовную драму» (Л. Я. Гинзбург, «С того берега» Герцена.—Известия АН СССР, отд. лит. и яз., М. 1962, т. XXI, вып. 2, стр. 124).

² «Суждения дамы и суждения доктора — это тезис идеализма и аптитезис эмпирии; сам же Герцен по обыкновению ищет реалистический синтез. В «Consolatio» он как бы разложил истину на два начала, из которых каждое соприкасается с его мировоззрением, оставаясь при этом односторонним и недостаточным». (Известия АН СССР, отд. лит. и яз., М. 1962, т. XXI, вып. 2, стр. 119). В других диалогах также наблюдается такое «разложение», правда, в «Consolatio» оно выражено определеннее.

нику, которого не видел целый год, по о котором все это время не переставал думать, просит, умоляет подтвердить его новый, вызванный катастрофой, пессимистический взгляд на мир; чувствуется влечение к противоположному полюсу, потребность забыться в отчаянии, сверить свои грустные выводы с научным скептицизмом. Преображение разительное; единственное, что сохраняется, — крайность, судорожность, импульсивность молодого романтического порыва.

Как же, однако, достигается равенство спорящих сторон? А его, строго говоря, нет. Познания «человека средних лет» несравненно обширнее, логика развертывания мысли изощреннее, приемы ведения спора разнообразнее и тоньше: на его стороне знание жизни, научное и практическое, история, философия, физиология, литература, законы природы, афоризмы великих, мастерски им интерпретируемые (особенно Гете). Он изощренный, прирожденный спорщик; любое слово оппонента как бы принимается им, но затем переплавляется и в совершенно неожиданном виде возвращается удивленному собеседнику. Менее всего стремится он подавить противника, легко и незаметно меняет тактику; на резковатые выпады отвечает крайне сдержанно, чуть ли не комплиментами, приветствуя остроту и желчность мысли; методично предупреждает переход дискуссии в личный план, иногда идет на уступки, иногда совершает временные отступления для того, чтобы вдруг вернуться к не выясненной до конца важной проблеме. «Человек средних лет» — господин и вершитель беседы. Но это господство высшего рода, не ущемляющее прав и голоса другого. Он достаточно опытен и мудр и остро чувствует, когда, что и в какой тональности нужно говорить, дабы разговор не прервался, не вылился в открытый монолог; и если того требуют обстоятельства, уверенно лавирует, соглашаясь с психологическим состоянием собеседника; может даже пойти на оправданную резкость, сознательно направленную на пробуждение бодрости «романтика», чьи идеалы и вера слишком явно после недавних событий поблекли.

На мудрости «человека средних лет», его опытности, умении вести спор и зиждется равенство противостоящих в диалогах сторон. Но можно говорить и о равенстве в определенном смысле — равенстве полярностей. В словесном поединке сведены два взгляда на мир — реалистический и романтический, два поколения — «отцы» и «дети», два

темперамента — «лед и пламень», чем и создается не только возможность спора, но и острая, захватывающая напряженность диалога. Здесь равенство, говоря парадоксально, основано на неравенстве. Свежесть чувства, не затуманенного зловещими сомнениями, энтузиазм юности, амбициозный, страстный, безудержный, — противопоставляется опыту возраста, мудрости пауки, скептически-разочарованному взгляду. Обе стороны уверены (особенно в первой встрече) в своей непререкаемой правоте, и спор их обречен на бесконечность. Но он помогает уяснению истины, которая обретается в каком-то специфическом и еще не найденном синтезе, ничего общего не имеющем с пресловутой золотой серединой. Подобного рода организация идеологического диалога и привлекла Достоевского.

Сразу же отметим, что, на наш взгляд, диалогичность «Дневника писателя» ничего общего не имеет с теорией полифонического романа, с полифонизмом вообще, как бы метафорически и условно ни употреблять этот музыкальный термин. Этого в целом не отрицает и автор теории полифонизма творчества Достоевского М. М. Бахтин, но делает он такое вынужденное признание не без некоторых любопытных оговорок, касаясь риторических приемов в фельетоне «Среда»: «Даже в своих полемических статьях он, в сущности, не убеждает, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога»¹. Далее следует решительная оговорка: «Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого. Но тем не менее и здесь Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, чтобы связать ее с другою мыслью в чисто предметном безличном плане»².

Приемы Достоевского-публициста и Достоевского-художника действительно во многом похожи, подобны: и фельетон «Среда» композиционно построен как диалог. Но отсюда еще совсем не следует, что Достоевский, «в сущно-

¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, М. 1963, стр. 124—125.

² Там же, стр. 127.

сти, не убеждает». Именно убеждает, и искусно подводит читателя к определенному, доказанному в «споре», авторскому взгляду. Достоевский в «Среде» предоставляет возможность звучать нескольким голосам: «отчасти славянофильскому», «язвительному» и какому-то неопределенному. Однако Достоевский продуманно и целенаправленно вставляет гневные и насмешливые реплики, ослабляющие и в конце концов уничтожающие аргументацию «сконструированных» собеседников, всячески их компрометирует и, наконец, решительно закрывает «дискуссию», оставляя за собой последнее и окончательное слово, которое критике и обжалованию не подлежит. Диалог в «Среде» — удачно найденный (неоднократно «опробованный» в художественном творчестве) композиционный прием, помогающий автору-публицисту убедительнее и «занимательнее» провести свою точку зрения. Но все-таки «Среда» свидетельствует и о том, что Достоевский не отказался полностью от намерения вести в «Дневнике писателя» честный и беспристрастный диалог, подразумевающий априорно уважение к «чужим» точкам зрения; в «Среде» потенциально имеются все данные для такого диалога.

Непосредственно связано со стремлением к диалогизации появление в «Дневнике писателя» многочисленных друзей, знакомых и просто собеседников. И постоянный контакт с читателями, переписка с которыми Достоевский придавал огромное значение: ему было дорого сочувствие столичных и провинциальных корреспондентов; волновали и не менее дороги были и резкие, даже недружелюбные возражения.

«Дневник писателя» есть разговор Достоевского с самим собой, читателями, корреспондентами — беседа с последними занимает видное место. Не всегда, правда, это дружеская беседа; часто и очень резкая полемика: ответ анонимным ругателям. Достоевский вводит в структуру «Дневника» в диалогических, полемических и тактических целях и «героев-двойников: таковы «одно лицо» и «парадоксалист», максимально приближенные к автору-публицисту (но вполне «сами» способные творить художественно — «Бобок»), высказывающие «неординарные» мысли Достоевского в необычайной и «фраппирующей» манере.

«Парадоксалиста» Достоевский представляет как своего приятеля из «средне-высшего» круга. Жизнь «парадок-

салиста» протекает без особых скачков и треволнений, ум со значительным креном в скептицизм и оппозиционность, что, впрочем, не мешает ему обладать идеалами, которые он энергично отстаивает, не чуждаясь при этом патетики. Автор сообщает, что знает «парадоксалиста» давно и дает ему психологическую характеристику, выделяя ведущую черту с помощью излюбленного курсива: «Это человек совершенно никому не известный и характер странный: он *мечтатель*... «статский» и самый мирный и незлобивый человек, какой только может быть на свете и у нас в Петербурге» (XI, 267). Выясняется, что приятель к новейшим брожениям мысли имеет отношение косвенное, если не сказать ретроградное, что человек он «старого покроя»; есть у него и щекотливая тема — женщины.

С этим-то «парадоксалистом» и ведет автор беседы по множеству волнующих его вопросов: война и ее «спасительные» свойства, земля и порядок землевладения, Золотой век и будущее человечества, цивилизация и ее негативные стороны, женский вопрос и дети. Беседы с приятелем Достоевский прерывает дважды. Один раз для того, чтобы разъяснить, почему, собственно, появился «парадоксалист» в «Дневнике»: «Да и хотелось бы мне вывести его лишь как рассказчика, а со взглядами его я не совсем согласен», то есть Достоевский отделяет себя и свои воззрения от личности и мыслей старинного знакомого, но не всецело. «Не совсем согласен» может быть понято и как «в основном согласен». Второе отступление обнаруживает любовь «парадоксалиста» к детям (с улыбкой — «одна самая неожиданная странность») — черта, предельно сближающая его с автором в «житейском» смысле.

Первая беседа о «войнах», как доверительно сообщает Достоевский, состоялась несколько лет назад, сейчас он ее припомнил к случаю. Автор (номинально Достоевский) задает недоуменные вопросы, вроде: «Да разве человечество любит войну?» Его роль вообще «недоумевающая», он представляет в беседе большинство не парадоксально мыслящего человечества. А «приятель» приводит множество доводов против, но обходится без каламбуров и иронии; чувствуется убежденность, а не одна лишь «игра» в парадоксы. Впрочем, и доводы его старые, уже много раз высказанные, стоит припомнить хотя бы одну лишь книгу Прудона «Война и мир», обширная рецензия-пересказ

которой была опубликована в журнале Достоевских «Время»¹.

Тезисы о войне развивает «парадоксалист»: говорит он вообще, не имея в виду какую-либо войну, и с ним автор вроде бы не согласен. Настораживают, однако, оговорки и повышенный интерес Достоевского к столь парадоксальному взгляду, тем более что, как комментирует автор, в настоящее время начинают распространяться «повсеместно» самые невероятные дискуссии, «начинают спорить и поднимают рассуждения о таких вещах, которые, казалось бы, давным-давно решены и сданы в архив» (XI, 271). Несогласие как будто присутствует, но оно подернуто легкой зыбью сомнения.

Во второй беседе — другие проблемы, другая тональность разговора, несколько иное соотношение голосов. Сначала предлагается тема: «Что на водах помогает: воды или хороший тон?» Петербургский мечтатель тут-то и начинает по-настоящему являть свойственные ему парадоксальность, язвительность и ироничность. Он смеется над фешенебельным эмским обществом, где все пусто и «карикатурно», но скрашивается соблюдением приличий: молодец с розой в бутоньерке веселит «пятидесятилетнюю толстую барыню», наблюдая при сем «особые и слишком честные причины», и, демонстрируя собой прогресс и цивилизацию, «показывает, до чего может осилить в наш век хороший тон иную даже дикую природу иного молодца»; «сквернейший немецкий кофе»; дамы одеты изысканно и нарядно и далеко оставили по части туалетов и мод простоватых библейских дам «дней Соломоновых»; веселье, «за которое всегда деньги платят», — во всем этом достаточно иронии и прямого издевательства. Все в эмском обществе лживо: веселье, улыбки, дамы, молодцы, все лишь внешне порядочно и радует непосвященный глаз; это «изящная картинка», но только не для того, кто знает под-

¹ П. Бибиков, Феноменология войны (La guerre et la paix. — Соч. Прудона), «Время», 1861, декабрь, стр. 412—437. Кстати, К. Леонтьев любил ссылаться на эту книгу Прудона и писал в «Варшавском дневнике»: «Нет, во сто раз правее всех этих Брайтов смелый Прудон, который говорит, что война есть дело великое, глубоко связанное со всем тем, что есть высокого и творческого в человечестве, с религией и государ. истиной и поэзией, наконец. У него, в книге его: «La guerre et la paix» есть особая глава: «L'esthétique de la guerre» («Эстетика войны»). — К. Леонтьев, Собр. соч., т. VII, СПб. 1913, стр. 115.

линную цену этим «миражам» и во что они обходятся человечеству.

«Парадоксалист» не циник и скептик без идеалов, не насмешник без «нравственного центра», он — утопист и мечтатель. Пародии на Золотой век («Золотой век» еще весь впереди, а теперь промышленность») противопоставляет он мечту о прекрасном будущем: в язвительно-сатирический рассказ проникают три тесно связанных лирических мотива — цветы, природа, гармония. Развивается тема единения человека и природы, ныне отсутствующего даже у земледельцев и тем более у плененных неволей городов: «Я уж не говорю про фабрики, про войска, про школы, про университеты: всё это верх неестественности» (XI, 366). Элита в Эмсе соприкасается с природой, но это общение, скованное рамками этикета и очень далекое от идеала. Грустный лиризм оттеняет насмешливую тональность рассказа: «Раздвинуться, раствориться, раскрыться навстречу природе совершенно, навстречу вот этому золотому, солнечному лучу, который светит на нас, грешных, с голубого неба, без разбора: стоим ли мы того или нет, — без сомнения, неприлично в той мере, в какой хотелось бы теперь нам обоим или там какому-нибудь поэту; маленький стальной замочек хорошего тона по-прежнему висит над каждым сердцем и над каждым умом...» (XI, 366). Цветы — часть природы — эмблема красоты и надежды. «Цветы — это надежды. Сколько вкуса в этой идее. Вспомните текст: «Не заботьтесь, во что одеться, взгляните на цветы полевые, и Соломон во дни славы своей не одевался, как они, кольми паче оденет вас бог». В точности не упомяну, но какие прекрасные слова! В них вся поэзия жизни, вся правда природы» (XI, 367). Таковы идеальные цветы, в которые оденется будущее человечество. В Эмсе же цветы «обработаны», «обрызганы водой», «подобраны», «все это продается и покупается за пять грошей без любви» и бесконечно удалено от будущих цветов «искренней человеческой любви».

Следующая беседа — о современной русской женщине. «Парадоксалист» и тут верен себе; автор с опаской реагирует на его слова: «Хотя вы это сказали и из язвительности, но вы сказали правду о «качествах русской женщины». Не изменяя привычной манере, «приятель» соглашается и как иллюстрацию к недавнему апофеозу русской женщины приводит случай из своей личной жизни: насмешливый комментарий, вызвавший неудовольствие

автора. Ирония ослабевает, когда мечтатель переходит от женского вопроса к детям и семье; перелом наступает после каламбурного переосмысления строчек из «Горя от ума»:

...Чтобы иметь детей,
Кому ума не доставало.

С этого времени патетика и лирика решительно возобладают.

Три великих идеи (дети — земля — Сад), мечты по контрасту с фальшивым Эмсом, с нынешним неестественным устройством мира, выдвигаются как три великих основания будущей гармонии; излагается идеологическая система, где все смешалось — славянофильские теории, народные патриархальные идеалы, социалистическая утопия и крайний радикализм, отвергающий всю сегодняшнюю действительность как античеловечную и антихристианскую.

«Парадоксалист» все больше приближается к взглядам автора и окончательно вытесняется голосом Достоевского — политического публициста — в последней беседе о войне с Турцией, славянах и резне болгар. Поначалу, правда, ироничный герой еще осторожно посмеивается над стихами-импровизацией старухи болгарки, рассказывающей о гибели своего дома и семьи, во всяком случае, берет неверную («неприличную») ноту: «Главное, в стихах. А у нас, наша русская критика хоть и хвалила иногда стишки, но всегда, однако, склоннее была полагать, что они более для баловства устроены. Любопытно проследить натуральный эпос в его, так сказать, стихийном зачатии. Вопрос искусства» (XI, 379). Автор тут же увещевает его («Ну, полноте, не притворяйтесь»), и он действительно перестает «притворяться»; для приличия еще немного поговорил о сомнениях, затем выдвинул тезис в духе Петра Верховенского («Пролитая кровь — важная вещь, соединительная вещь!») и, окончательно утратив парадоксальность, полностью впал в образ мыслей и слог собеседника. Произошла в некотором роде «литературная смерть» оппонента: Достоевский лишил собеседника права выдвинуть контраргументы. Не решился даже допустить подобия дискуссии по Восточному вопросу, прямо и просто удалил собеседника, оставив звучать один свой голос пророка, политика. О той же матери-болгарке «парадоксалист» заговорил совсем иначе, присовокупив вдобавок «панславистскую» политическую идею.

Быстрая и легкая победа автора — политического публициста, завершающая серию бесед с «парадоксалистом», лишней раз позволяет утверждать, что диалогичность в книге Герцена «С того берега» и «Дневнике писателя» Достоевского различны в большей степени, чем сходны. Достоевский, очень высоко оценивая диалоговедение у Герцена, далеко не всегда сам, как публицист, осуществлял на практике равенство голосов-оппонентов в идеологическом диспуте: его «парадоксалист» только формально похож на «постороннего» из «Концов и начал», доктора и «человека средних лет» в книге «С того берега». Герценовские спорщики равноправны и независимы, всегда верны себе, своим убеждениям и слогу. Менее всего Герцен стремился привести собеседников к «единому знаменателю», «осанне», которую они бы в один голос под конец исполнили. Тем более немыслима у Герцена моментальная метаморфоза, происшедшая с «парадоксалистом». Манера построения диалога у Достоевского частично напоминает герценовскую и к ней восходит, но диалог у него свернут, ибо возобладали однозначные политические симпатии. «Парадоксалист» был убран с дороги Достоевским, который вынужден был «освободить» своего «приятеля» от присущей ему ироничности, так как счел ее неуместной и вредной. В результате произошло уничтожение ставшего ненужным героя-двойника: некоторое подобие диалога откровенно заменено твердым и неколебимым голосом публициста. «Парадоксалист» пришел в «Дневник» с тезисами о войнах вообще, с которыми якобы не может согласиться автор, с недоверием выслушивающий искушающие и неортодоксальные взгляды. Закончилось же его «пребывание» тем, что прежние свои мысли о войнах вообще он применил к последним политическим событиям — тут автор с ним абсолютно согласился. Круг замкнулся, и замкнулся он по воле Достоевского, сознательно отказавшегося от диалога в тех вопросах, в каких он мог помешать ясности и определенности его политической позиции. И все же в интервале между военными «полюсами» «парадоксалист» проявил заметную тенденцию к превращению в «героя» с собственной оригинальной «физиономией», со своими характерными взглядами и слогом; он предельно отклонился от воззрений автора в беседе о «свойствах» и назначении русской женщины; по далее автор уклоняться ему не позволил. Политическое кредо Достоевского-публициста требовало устранения и диалогичности, и парадок-

сальности, и самого «парадоксалиста». Интересна не только установка на диалог, внутренняя потребность Достоевского в споре, но и обратное движение, вызванное желанием учительствовать, отстаивая свое идеологическое (уже — политическое) направление.

Не бояться направления и упреков в ретроградстве — девиз Достоевского, которому он и старался неукоснительно следовать в «Дневнике писателя»: отсюда и закономерное, естественное упрощение диалектики мысли и ясно обрисовывающееся единство политической программы — ведь Достоевский собирался «проводить» идеи, и делать это гибче и тактичнее, чем А. Григорьев, критический дар которого он ставил высоко, осуждая пренебрежение к публицистике: «В нем решительно не было этого такта, этой гибкости, которые требуются публицисту и всякому *проводителю идей*... «Я критик, а не публицист», — говорил он мне сам несколько раз и даже незадолго до смерти своей, отвечая на некоторые мои замечания. Но всякий критик должен быть публицистом, в том смысле, что обязанность всякого критика — не только иметь твердые убеждения, но *уметь* и проводить свои убеждения. А эта-то *умелость* проводить свои убеждения и есть главнейшая *суть* всякого публициста» (XIII, 354, 353).

И Достоевский-публицист последовательно стремится исполнять эти требования, предъявляемые им к критике, сочетая их с другими, о которых он писал Страхову: «У Вас язык и изложение несравненно лучше Григорьевского. Ясность необычайная; но всегдашнее *спокойствие* придает Вашим статьям вид *отвлеченности*. Надо и поволноваться, надо и хлестнуть иногда, снизить до самых частных текущих, насущных частных. Это придает появлению статьи вид самой насущной необходимости и поражает публику» (Письма, II, 168—169)¹.

В «Дневнике писателя» Достоевский неоднократно меняет тактику, чутко улавливая реакцию критики и читателей. Начиная февральский номер «Дневника» (1876), он с удовлетворением констатирует: «Первый № «Дневника писателя» был принят приветливо; почти никто не бранил, то есть в литературе, а там дальше я не знаю. Если и была

¹ В черновых набросках к «Дневнику» Достоевский пронизывает над критиком: Страхов напоминает ему сваху из пушкинского «Жениха», «сидящую за пирогом и речь ведущую обиняком» (ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 6).

литературная брань, то незаметная» (XI, 180). Достоевский прекрасно запомнил, как враждебно были встречены критикой его фельетоны, и, осторожно приступая к повому «Дневнику», не решается пока прямо и категорично излагать свои взгляды и верования; это пробный и «нейтральный» выпуск, рассчитанный на благосклонные отзывы критики различных «лагерных» оттенков: «...Хорошо или нехорошо, что я всем угодил? Дурной или хороший это признак? Может быть ведь и дурной?» (XI, 180). И тут же предупреждает, что далеко не во всем и не всегда собирается придерживаться такой беззубой тактики: «И потому, хоть я и угодил иным, и ценю, что мне протянули руку, ценю очень, по все-таки предчувствую чрезвычайные размолвки в дальнейших подробностях, ибо не могу же я во всем и со всеми быть согласным, каким бы складным человеком я ни был» (XI, 183). Открывая «Дневник» 1877 года, «складный человек», оказавшийся в действительности очень твердым и нетерпимым политиком, уже откровенно декларирует свою позицию и намерения: «...«Дневник писателя» никогда не сойдет с своей дороги, никогда не станет уступать духу века, силе властвующих и господствующих влияний, если сочтет их несправедливыми, не будет подлаживаться, льстить и хитрить» (XII, 6).

Достоевского-публициста весьма волновала проблема совмещения страстности, горячности, сердечного «жара», искренности с планомерным и последовательным отстаиванием (проповедью) четкой политической линии. Взыскуемое равновесие (идеальные пропорции) удавалось с трудом и редко в полной мере; с некоторым смятением и неуверенностью он пишет Х. Д. Алчевской: «Я еще не успел уяснить себе форму «Дневника», да и не знаю, налажу ли это когда-нибудь, так что «Дневник» хоть и два года, например, будет продолжаться, а все будет вещь неудавшеюся. Например: у меня 10—15 тем, когда сажусь писать (не меньше)¹. Но темы, которые я излюбил больше, я поневоле откладываю: места займут много, жару много возьмут (дело Кронеберга, например), номеру повредят, будет неразнообразно, мало статей, и вот пишешь не то, что хотел» (Письма, III, 206—207). И в самом

¹ В некотором смысле аналогичны этим (публицистическим) жалобы Достоевского-художника, часто сокрушавшегося из-за того, что обилие тем и замыслов отдельных повестей мешают целостности произведения.

«Дневнике» Достоевский часто сетует, извиняется, вырабатывает правила на будущее: «Но вот однако же я исписал всю бумагу, и нет места, а я хотел было поговорить о войне, о наших окраинах; хотелось поговорить о литературе; о декабристах и еще на пятнадцать тем по крайней мере. Вижу, что надобно писать теснее и сжиматься, — указание впредь» (XI, 173).

Достоевский идет на вынужденные ограничения сознательно (по самым разнообразным причинам, в том числе и цензурным), оставляя в стороне многие его волновавшие, и может быть более всего, темы¹. «Дневник» 1876 года пестрый, разностильный — с еще не установившейся центральной темой, с неясным направлением. Завершая его, Достоевский, оглядываясь на предыдущие выпуски, формулирует основную идею: «Главная цель «Дневника» пока состояла в том, чтобы по возможности разъяснить идею о нашей национальной духовной самостоятельности и указывать ее, по возможности, в текущих представляющихся фактах» (XI, 500).

В «Дневнике» 1877 года «по возможности» превратилось в «по преимуществу». С уяснением и выделением центральной идеи появились и укрепились ограничения, правила; издание приобрело в значительной степени заданный и политический характер. Достоевский все чаще отходит от фельетонных приемов, аллегорий и недомолвок к открытой и целеустремленной публицистике, цементируя идеологические связи между отдельными главками. Не случайно, что за весь год в «Дневнике» появился всего один рассказ «Сон смешного человека», зато бесспорно преобладают конкретно-политические статьи. Строже становится «форма» — материалы и рассуждения прямо соотносятся с ведущей идеей, безапелляционнее высказывания автора.

К политическим и идеологическим соображениям, способствовавшим эволюции «Дневника писателя», следует добавить еще и мотивы педагогические. Достоевский хотел стать воспитателем современной молодежи, стремился

¹ «В самом деле, я пишу мой «Дневник», т. е. записываю мои впечатления по поводу всего, что наиболее поражает меня в текущих событиях, — и вот я, почему-то, намеренно предписываю сам себе придуманную обязанность непременно скрывать и, может быть, самые сильнейшие из всех переживаемых мною впечатлений, лишь потому только, что они касаются русской литературы» (XII, 203).

учить ее в православно-русско-патриотическом духе. Учитель же обязан быть последовательным, обладать твердой верой, а в случае, если вера его не сильна и даже самого педагога посещают искусы и сомнения, обязан скрыть свои колебания и ни в коем случае не начинать вредной дискуссии. Достоевский желал охранить молодежь от «ненужных идей и сомневался в возможности сделать это по приказу сверху. Вот что он писал Победоносцеву: «Вчера только прочел в Новом Времени о распоряжении министра Народного Просвещения, чтоб преподаватели опровергали в классах социализм (а стало быть, входили бы с воспитанниками в препирательства?). Идея до того опасная, что и представить себе нельзя» (Письма, IV, 57)¹.

Разумеется, такие педагогические и политические убеждения Достоевского, такие требования, предъявляемые им к публицисту — руководителю и учителю общества, делали часто невозможным в полном смысле открытый, свободный, построенный по принципу равенства голосов (pro и contra) диалог.

В. В. Виноградов обратил внимание на следующие слова Достоевского: «...буду и я говорить сам с собой и для собственного удовольствия, в форме этого дневника, а там что бы ни вышло. Об чем говорить? Обо всем, что поразит меня или заставит задуматься» (XI, 5). И так их прокомментировал: «Само собой разумеется, что это — лишь тонкая политическая игра, лишь литературно-публицистическая поза. «Дневник писателя» Достоевского менее всего похож на «внутренний монолог», на «разговор с самим собой» по своему политическому существу, по своей публицистической направленности. Он только стилизован иногда под «внутренний монолог», как бы следуя ему в разговорно-фамильярной манере речи, в ассоциативном ходе стремительно набегающих и сменяющих одна другую

¹ И эти слова писал Достоевский, прекрасно понимавший, что преследования и запреты не могут остановить распространение идей, а лишь содействуют их торжеству; вот что он говорит о спиритизме, без сомнения имея в виду политический социализм, клерикализм и другие «вредные» идеи: «Мистические идеи любят преследование, они им создаются. Каждая такая преследуемая мысль подобна тому самому петролею, которым обливали полы и стены Тюльери зажигатели перед пожаром и который, в свое время, лишь усилит пожар в охраняемом здании. О, черти знают силу запрещенного верования, и, может быть, они уже много веков ждали человечество, когда оно споткнется о столы!» (XI, 178).

мыслей»¹. А в ранней своей работе, посвященной риторическим приемам Достоевского-публициста (на материале разбора Достоевским дела Кронеберга), ученый проследил, каким образом создается в «Дневнике писателя» эта стилизация под «внутренний монолог»². Кстати сказать, именно в ответе защитнику Спасовичу во всем блеске сказался незаурядный публицистический талант Достоевского: необыкновенно искусно, используя разветвленную сеть постепенно нагнетаемых и затем сведенных в неотразиможгучий фокус риторических приемов, он разбивает буквально все построения адвоката, восстанавливая истину. И на этот раз Достоевский прибегает к форме диалога, но, как справедливо замечает Виноградов, «на самом деле рождается лишь литературная иллюзия диалога: ведь писатель не дает Спасовичу произнести ни слова от себя. Он лишь воспроизводит как бы непосредственно перед самим Спасовичем отрывки из его речи, но совершенно меняя их «интонации», их экспрессивные формы»³. Это наблюдение Виноградова применимо и ко всему «Дневнику писателя», в котором чаще всего только формально соблюден диалогический принцип; преобладает же «литературная иллюзия диалога».

3

Достоевский не был бы гениальным писателем-мыслителем, если бы его целиком устроили те политические теории, которые он проповедовал в «Дневнике». Острая неудовлетворенность собственной концепцией развития России, Европы и всего человечества не раз дает знать себя и на страницах «Дневника писателя».

Как публицист и проповедник, Достоевский ищет способы, старается скрыть или смягчить, ослабить вопиющие противоречия своей идеологической программы. Тем более поражают бунтарские построения в романе «Братья Карамазовы», выраженные там с невиданной доселе в мировой литературе мощью. В «Братьях Карамазовых» Достоевский сконцентрировал все наиболее серьезные возражения против отстаиваемой в «Дневнике писате-

¹ В. В. Виноградов, Проблема авторства и теория стилей. М. 1961, стр. 568.

² В. В. Виноградов, О художественной прозе, М.—Л. 1930, стр. 145—176.

³ Там же, стр. 167.

ля» положительной христианской программы, единственно способной спасти Россию, а потом и весь мир. И вряд ли случайно то, что от всего Восточного вопроса в роман перешла лишь одна «картинка» турецких зверств, найдя себе место наряду с другими (европейскими и русскими) в зловещей «коллекции» Ивана Карамазова. То, чему уделено было столько внимания и «сердечности» в «Дневнике писателя», оказалось невозможным внести в роман, в котором и речи нет о Константинополе и о тех необыкновенных преимуществах, какими русское государство обладает перед другими европейскими державами. Достоевский, напротив, с необыкновенной художественной силой, с колоссальным напряжением мысли, освобожденной от пут и вериг политической минуты, доказывает ложь всякого деспотического государства и любой религии, всего мира (и даже мироздания), основанного на неравенстве, эксплуатации, крови. Н. Бердяев имел веские причины удивляться тому, «как мог автор «Великого Инквизитора» защищать самодержавие, соблазняться византийской государственностью»¹. К. Леонтьев откровенно принимал сторону реальных инквизиторов в «богословском» споре с Достоевским: «*Действительные инквизиторы в Бога и Христа веровали, конечно, сильнее самого Фед. Мих. Ив. Карамазов, устами которого Фед. Мих. хочет унижить католичество, — совершенно не прав*»². В. Розанов верно подметил богоборческую силу бунта Ивана Карамазова, равно как и слабость ответа на бунт, «осанны»: «Легенда» обращается против творца своего... Из похвалы, восторгов, умиления (в сущности) она переходит... в бог знает что. «Моя осанна сквозь горнило испытаний прошла», — записал он перед самой смертью в своей «Записной книжке» и в скобках указал на «Легенду». Но «горнило»-то не очень было выверено, слишком патетично и без оглядок: и «осанна» выходит как-то с кашлем, и даже ее вовсе не слышно, а видно только, что человек старается, заслуживает... почти получает, что нужно, в руку и все же может выговорить только «благодарю покорно», без всякого «ей, гряди»³. Буквально вслед за

¹ Н. Бердяев, Новое религиозное сознание и общественность, СПб. 1907, стр. 18.

² В. Розанов, Из переписки К. Н. Леонтьева.— «Русский вестник», 1903, май, стр. 162—163.

³ В. Розанов, Послесловия к комментарию «Легенды о Великом Инквизиторе» «Золотое руно», 1906, № 11—12, стр. 99.

Розановым Н. Лосский пишет о «поэмке» Ивана Карамазова: «Он не замечает, что нападение его затрагивает всю церковь, и католическую и православную. Не замечает этого и сам гениальный творец легенды Достоевский... Легенда Ивана есть вызов, который защитники церкви могут и должны принять»¹. Известно, наконец, часто цитируемое письмо Победоносцева, обеспокоенного неустойчивой силой бунта героя Достоевского.

У Победоносцева были все основания для беспокойства: Достоевский-художник решительно уходил из-под контроля, мало считаясь с советами и упреками «дорогого» и «многоуважаемого» корреспондента. В то же время Победоносцев был весьма доволен деятельностью Достоевского-публициста, автора «Дневника писателя».

Не игнорируя очевидной неравноценности художественной и публицистической частей творчества Достоевского, не следует забывать, что «Дневник писателя» в некотором смысле является огромной творческой лабораторией, в которой вырабатывались идеи и отдельные сюжетные ходы «Братьев Карамазовых»: «Мы находим в «Дневнике», или в связи с «Дневником», куски, почти целиком туда, в роман, перенесенные, или, во всяком случае, эмбрионы целого ряда сюжетных положений того или другого действующего лица»². В «Дневнике», по мнению Долинина, «идет накопление цельного синтезированного опыта, стремящегося к своей привычной форме — к форме *«идеологического романа»*»³.

Все это справедливо. Неоспоримо также и другое: многое, что так сильно волновало Достоевского-публициста, не было переведено на язык «поэзии», осталось в пределах политических статей и совершенно отсутствует в его художественном творчестве и, в частности, — в выросших из «Дневника писателя» «Братьях Карамазовых». А если и было переведено, то неузнаваемо преобразилось. Достоевский, в сущности, сам разделил публицистику, создававшуюся по горячим следам современных событий, и худо-

¹ Н. Лосский, Достоевский и его христианское миропонимание, Нью-Йорк, изд-во им. Чехова, 1953, стр. 361. Ср. у Розанова: «Легендою» Д-кий бросил не камень в католичество, а горсть песка, рассыпавшуюся по всем церквам» (В. Розанов, Послесловия к комментарию «Легенды о Великом Инквизиторе», стр. 100).

² А. С. Долинин, Последние романы Достоевского, М.—Л. 1963, стр. 240.

³ Там же, стр. 239.

жественные произведения. Публицистика представлялась ему особым и отличным от творчества «поэта-художника» видом деятельности. Публицистика отвечала потребностям Достоевского в непосредственном участии в формировании действительности¹, в руководстве обществом и особенно молодежью: политический темперамент Достоевского побудил его к выступлению перед всей российской публикой с собственной программой — и он очень желал, чтобы это было новое, объединившее и примирившее всех слово. Как публицист, отстаивающий верность избранному направлению, Достоевский мог идти на серьезные уступки в самых дорогих и важных с его же точки зрения нравственных вопросах. Публицистика, взятые на себя обязанности проповедника и учителя связывали мысль Достоевского чисто практическими соображениями; интересы дела принуждали к отказу от многих тем и идей, на которые накладывался «запрет». «Горнило сомнений» по возможности устранялось, ибо на сомнениях и бунте немислимо было строить «позитивное», а Достоевский желал в «Дневнике писателя» поучать и наставлять.

«Достоевский-проповедник, — пишет Бурсов, — не стоял на высоте Достоевского-художника, но, в известном смысле, задавал масштаб и направление его художественным замыслам и осуществлениям»².

Наблюдение верное. Добавим только, что Достоевский-художник далеко не всегда «направлялся» идеями Достоевского-публициста, а очень часто и отталкивался от них, предоставляя своим героям разрушительной мощи аргументы «contra» хотя бы и для того, чтобы их опровергнуть впоследствии, как обстоит дело, например, с тем же Иваном Карамазовым. Впрочем, «contra» далеко не обязательно появлялись вне «Дневника писателя». В редуцированном, ослабленном, «отрегулированном» виде имеются они и в политических статьях Достоевского. Наконец, «Дневник писателя» далеко не сплошь политичен, он не в меньшей степени литературен.

¹ «Не столько в отражении эпохи, — верно отмечает Л. С. Дмитриева, — сколько в непосредственном ее формировании видел свою задачу автор «Дневника». Установка на «указующий перст, страстно поднятый», существенно изменяла роль факта, всегда высоко ценимого Достоевским» (Л. С. Дмитриева, О жанровом своеобразии «Дневника писателя» Ф. М. Достоевского (к проблеме типологии журнала). — Вестник МГУ, Журналистика, 6, 1969, стр. 27).

² Б. Бурсов, Личность Достоевского. — «Звезда», 1969, № 12, стр. 119.

И в 60-е и в 70-е годы политика и литература — главные темы Достоевского-публициста, нередко теснейшим образом связанные. Достоевский придавал большое значение литературе (шире — искусству) в истории человечества, исключительное — в истории России. Величие русского гения с наибольшей полнотой пока отразилось в литературе, ставшей передовой в современной Европе, — таково основанное на реальном, действительном положении вещей убеждение Достоевского, питавшее его веру в великое, особое предназначение русского народа. Литература (и особенно уникальное явление Пушкина), считает писатель, залог будущего расцвета русского государства, необыкновенного, не виданного еще взлета русского духа. Он писал по поводу «Анны Карениной»: «Если у нас есть литературные произведения такой силы мысли и исполнения, то почему у нас не может быть *впоследствии* и *своей* науки, и своих решений экономических, социальных, почему нам отказывает Европа в самостоятельности, в нашем *своем собственном* слове, — вот вопрос, который рождается сам собою. Нельзя же предположить смешную мысль, что природа одарила нас лишь одними литературными способностями. Все остальное есть вопрос истории, обстоятельств, условий времени» (XII, 214).

«Дневник писателя» литературен в различных смыслах. Во-первых, в нем предварительно «проверялся», «испытывался» фактический, идеологический и психологический материал будущих романов: «Подростка» и «Братьев Карамазовых». Об этом подробно и талантиливо писал А. С. Долинин. Во-вторых, русская и мировая литература постоянно в поле внимания Достоевского, о чем бы он ни говорил: к лучшим страницам «Дневника» относятся «некрологи» о Жорж Санд и Некрасове, Пушкинская речь, две большие статьи об «Анне Карениной», размышления по поводу пьесы Кишенского, «Власа» Некрасова, «Дон Кихота» Сервантеса, «Запечатленного ангела» Лескова, «Детства» Толстого, литературные воспоминания Достоевского. По всему «Дневнику» рассыпаны маленькие трактаты и попутные замечания о типах, типичности, жанре, освещении, фантастическом и обычном реализме, «мундирности», роли так называемых мелочей и аксессуаров. В главке «Именинник» (1877) дана изумительная по глубине взгляда и высоте задач, предъявляемых Достоевским к искусству, программа деятельности для русской литера-

туры на много лет вперед. Влас Некрасова, Потугин Тургенева, Дон Кихот Сервантеса — образы-символы, вокруг которых группируется материал и от которых отталкивается мысль Достоевского-публициста, занятая текущим, злобой дня.

Достоевский веровал в чрезвычайную силу слова, и особенно художественного. Великие писатели (Пушкин, Гете, Сервантес, Шекспир) в его глазах первые пророки и провозвестники путей человеческих, гениальные и дерзновенные исследователи человеческой природы, тайн человеческого духа. И показательно, что в «Дневник писателя», не нарушая его структуры, Достоевский, отклоняясь от «прямого» публицистического отстаивания идей, вводит художественные произведения, в том числе и такие шедевры, как «Бобок», «Мальчик у Христа на елке», «Мужик Марей», «Приговор», «Кроткая», «Сон смешного человека».

Они иногда призваны «художественно» подкрепить публицистические тезисы и *profession de foi* Достоевского, как «Мужик Марей» и «Столетия» («Старушка». Если этот факт рассказать художественно, то есть вдохновился бы им великий художник, то могла бы выйти прехорошенькая картинка, с мыслью, с утешением и даже с «проклятыми вопросами», но под обаянием картинки вы не побойтесь проклятого вопроса) ¹. Иногда они вырастают из материала публицистических статей в самостоятельное, не прикрепленное специально и механически к предыдущим идеологическим тезисам (например, повесть «Кроткая»), но не рвущее с ними всех связей, произведение.

Рассказы и повести в структуре публицистического «Дневника» не только говорят о неугасимой, постоянной потребности Достоевского творить художественно, это само собой разумеется. Важнее, пожалуй, другое: осознание Достоевским немислимости отразить в публицистике некоторые явления; одновременно инстинктивное и сознательное обращение к художественному слову, неизбежно пропускаемому через «горнило сомнений».

«Кроткая» и «Приговор» — также «действительность», вернее, образное и очень не прямое ее отражение. «Тут действительность, — как писал Достоевский о «Египетских ночах» Пушкина, — преобразилась, *пройдя через искусство*, пройдя через огонь чистого, целомудренного вдохнове-

¹ ЦГАЛИ, ф. 212, оп. 1, ед. хр. 15.

ния и через художественную мысль поэта. Это тайна искусства, и о ней знает всякий художник» (XIII, 215).

«Приговор» и «Кроткая» — отклик Достоевского на эпидемию самоубийств в России 70-х годов, о которой писали тогда везде и часто. К. П. Победоносцев, в частности, сообщая Достоевскому о самоубийстве дочери Герцена, желал от него выступления в «Дневнике писателя» в соответствующем-охранительном духе, злорадствовал, клеветал, смаковал подробности личной жизни эмигрантов, в том числе и близкого Достоевскому Огарева¹. Самоубийство Лизы Герцен, по письму Победоносцева, — достойный плод «нигилятины», отсутствия «веры» у отцов, заслуживших это страшное возмездие. Достоевский не согласился с мнением Победоносцева, найдя его чересчур простым, а следовательно и неверным: «И вот (думается и представляется невольно), неужели даже этот человек (Герцен.— В. Т.) не мог передать от себя этой самоубийце ничего в ее душу из своей любви к жизни — к жизни, которую он так дорожил и ценил... Убедений своего покойного отца, стремления к вере в них — у ней, конечно, не было и быть не могло, ипаче она не истребила бы себя. (Немыслимо и представить даже себе, чтоб при страстной вере в них Герцен мог убить себя)»². Достоевский не смог удовлетвориться и собственными публицистическими разъяснениями и призывами к самоубийцам обратиться к «живой жизни». Самоубийцы «мерещились» ему: из «реальной» действительности и рождались сюжеты и образы «фантастических» рассказов, — в них Достоевский-художник решительно разошелся с официозной прессой, которая «прямо связывала пессимизм, скептицизм и самоубийства с «крамолой»³. «Приговор»⁴ вызвал недоумение критики; Достоевский, с присущим ему темпераментом полемиста, высмеял наивность и легковесность некоего Энпе и чрезвычайно любопытно обмолвился: «...я и сам, когда еще

¹ См.: «Литературное наследство», т. 15, М. 1934, стр. 130—131.

² ГБЛ, ф. 93, 2.912.

³ Г. А. Бялый, В. М. Гаршин и литературная борьба восьмидесятых годов, М.—Л. 1937, стр. 81.

⁴ Бунт Ивана Карамазова прямо восходит к рассуждениям логического самоубийцы «Приговора». Ситуация и герой «Приговора» послужили также зерном для последнего романа А. Камю «Падение»: Жан-Батист Кламаис, подобно «парадоксалисту» Достоевского, принял на себя в одно и то же время роль истца и ответчика, подсудимого и судьи. Ранее Камю писал о «Приговоре» в главе «Кириллов» («Миф о Сизифе»).

писал статью, чувствовал, что правоучение необходимо; по мне как-то совестно стало тогда приписать его» (XI, 483).

Достоевский чувствовал и понимал неминуемую ограниченность, несовершенство, недосказанность, а может быть, даже и неверность публицистических тезисов и поучений. Когда неудовлетворенность собственной публицистикой становилась особенно невыносимой, Достоевский переносил решение проблем в привычную и «свободную» сферу искусства, где всякого рода поучения и наставления противопоказаны. Потом, в случае необходимости, Достоевский специально мог прибавить и «поучение», посмеявшись между прочим над утратой современной читающей публикой и критикой эстетического чутья; но он-то прекрасно знал, как, в сущности, не нужны эти запоздалые послесловия, как упрощают они художественную мысль, сводя ее к коротенькому и сухому резюме, вовсе не обязательному.

«Дневник писателя» больше напоминает журнал, чем «личный» дневник, резко отличаясь от дневников Толстого по тону, структуре и направленности. И все же «дневник» в заглавии не просто синоним «журнала»; Достоевский собирался издавать самый настоящий дневник, о чем и писал в объявлении: «Это будет дневник в буквальном смысле слова, отчет о действительно выжитых в каждый месяц впечатлениях, отчет о виденном, слышанном и прочитанном» (Письма, III, 355). Достоевский даже настаивает: «Я не летописец: это, напротив, совершенный *дневник* в полном смысле слова, т. е. отчет о том, что наиболее меня заинтересовало лично, — тут даже каприз» (Письма, III, 202). По многим причинам замысел Достоевского потерпел неудачу, которую сам писатель признал уже в апреле 1876 года: «...я слишком наивно думал, что это будет *настоящий* «Дневник». Настоящий «Дневник» почти невозможен, а только показной, для публики... обдумав уже статью, я вдруг увидел, что ее, *со всею искренностью*, ни за что написать нельзя; ну, а если без искренности — то стоит ли писать? Да и горячего чувства не будет» (Письма, III, 207).

Признание красноречивое: прежние заверения о совершенном дневнике кажутся Достоевскому наивными: невозможен «настоящий» дневник, возможен показной — для публики; невозможна «вся» искренность, возможна искренность, соотнесенная с господствующими мнениями и цензурой.

В «Дневнике» мы не найдем отчета о событиях литера-

турных, более всего волновавших писателя, нет и семейной хроники, личной жизни Достоевского. «Дневник» — издание закрытое и «целомудренное»: далеко не во все уголки своей души и жизни допускает он читателя; высоко дорожа искренностью, писатель предпочитает иного совсем не касаться, чем сообщать полуправду. «Я» Достоевского в «Дневнике» чаще, используя терминологию Пришвина, «производственное» и очень редко интимно-личное¹. Основное ядро «Дневника» — полемические статьи, вызванные к жизни материалом, почерпнутым из газет; воспоминания и автобиографические фрагменты — сюжеты, подчиненные другим темам, несвободные. «Дневник» скорее автобиографичен в том широком смысле, о котором писал Потебня: «Автобиографичность состоит не только, так сказать, в грубых, осязаемых вещах, но во многих подробностях слога, и в этом смысле выражение «Слог — человек» вполне справедливо...»² Понятно, что Потебня под слогом имеет в виду стиль как отражение способа мышления, психологических и прочих особенностей, постановку авторского «я», личностный момент.

«Дневник писателя» — и не дневник и не журнал, то есть это и то и другое; публицистические статьи перемежаются воспоминаниями, записями дневникового характера, вдобавок время от времени появляются рассказы и картинки. В статьях 60-х годов личность писателя не так отчетливо выделена; там Достоевский отстаивал не только свой взгляд, а и вообще почвенническое направление, следствием чего и явилась некоторая приглушенность звучания «я» автора. В «Дневнике» «я» Достоевского подчеркнуто выпукло, резко и многолико: «я» полемиста, учителя, пророка, человека интересной и сложной биографии. Такая постановка «я» автора соответственно отразилась на композиции статей, синтаксических оборотах, семантических оттенках.

Оригинальное публицистическое издание Достоевского «Дневник писателя» привлекло внимание Потебни, писав-

¹ «О себе я говорю не для себя: я по себе других людей узнаю и природу, и если ставлю «я», то это не есть мое «я» бытовое, а «я» производственное, не менее рознящееся от моего индивидуального «я», чем если бы я сказал «мы». — М. М. Пришвин, Собр. соч. в 6-ти томах, т. 5, М. 1957, стр. 275.

² В. Харциев, Основы поэтики А. А. Потебни. — В кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. 2, вып. 2, СПб. 1909, стр. 73.

шего: «Поэзия (искусство) и проза (наука, отвлеченное мышление) равноправные и равновечные способы мышления. Нельзя решить, который распространеннее.

Лучшая часть «Дневника писателя» есть образная, поэтическая иносказательность.

Об образе можно сказать только, подчинен ли он, прочен ли, правдив ли сам в себе; но отвлеченное мышление мы или принуждены принять, или разрушаем частью вкопец, частью разлагаем на элементы.

Сила художника в образах, а не в рассуждениях, где он перестает быть художником»¹.

Картинку «Фельдъегерская тройка» Потебня приемлет, как «поэзию»; последующие рассуждения Достоевского отвергает, считая их неудачной «прозой», отвергает за «славянофильское» направление, которому он чужд.

Потебня в самой общей форме определил особенность публицистики Достоевского последнего периода, проистекающую из сложной и смешанной жанровой природы «Дневника писателя», в котором переплетены «поэзия» и «проза», политические, юридические статьи с «картинками» и художественными произведениями, но слишком резко разграничил «образы» и «рассуждения». Образная часть «Дневника» несомненно лучше «теоретической»; но механическое разделение частей в «Дневнике писателя» часто невозможно, настолько они тесно связаны в единой, меняющейся, непостоянной структуре издания. А. С. Долинин даже утверждал: «Слиты в «Дневнике писателя» оба метода работы человеческой мысли — научный и художественный; грани между ними настолько стерты, что переход от одного к другому совершенно незаметен»². Суждение ученого справедливо в отношении многих выпусков «Дневника», особенно до появления политических статей по Восточному вопросу: в дальнейшем идет все усиливающееся разграничение научной (точнее — полити-

¹ А. А. Потебня, Черновые заметки о Л. Н. Толстом и Достоевском.— В кн.: «Вопросы теории и психологии творчества», т. V, Харьков, 1914, стр. 279.

² А. С. Долинин, Последние романы Достоевского, М.—Л. 1963, стр. 239. В. А. Десницкий отмечает, что «все» «литературное» здесь в то же время и определенно публицистично. В «Дневнике писателя» не выдернуты белые нитки, не заутюжены швы, на которых сомкнуты художественная и публицистическая ткань» (В. А. Десницкий, Публицистика и литература в «Дневнике писателя» Ф. М. Достоевского.— В кн.: Ф. М. Достоевский, Полн. собр. соч., т. XI, ГИЗ, Л. 1929, стр. X).

ческой) и художественной мысли Достоевского. Но никогда оно не было абсолютным¹. Вот почему не следует чрезмерно и по любым поводам противопоставлять публицистику художественному творчеству Достоевского, которое, как об этом уже многократно писалось, пронизано современностью, тенденциозностью вплоть до «злонамренной» памфлетности. Они — части единого целого, хотя и неравноценные части.

Противоречия художественной мысли Достоевского острее противоречий в публицистических статьях, где он их пытался избежать. Характерно и примечательно, что непроста, противоречива даже мысль Достоевского — политического публициста, так и не создавшего монолитной, охранительной системы взглядов, подобной, к примеру, теориям К. Леонтьева. Достоевский часто ошибался в конкретных политических оценках и прогнозах, но всегда на высшем, «отвлеченном» идеологическом уровне мысли был как нельзя более далек от реакционно-дворянской концепции космического пессимизма Леонтьева. От перехода в стан реакции Достоевского-публициста предохранял, используя тонкое и меткое выражение А. Блока о Вагнере, «спасительный яд противоречий».

Любая гармония, пусть самая совершенная и идеальная, не стоит единой слезинки замученного ребенка — вот «тезис» Ивана Карамазова. Иван и Алеша не соглашаются быть «архитекторами» будущего здания, если для возведения его фундамента «неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно крохотное созданище». Так поставлен вопрос в последнем романе Достоевского, в художественном творчестве, где «действительность преобразилась, пройдя через искусство». Тот же вопрос задает уже сам Достоевский в Пушкинской речи и, как его герои, дает отрицательный ответ: здесь мысль Достоевского-проповедника, прикоснувшись к гению Пушкина, к тайне искусства, поднимается на ту же высоту, как и в его художествен-

¹ Так «сугубо» политическую статью Достоевский прерывает «отступлением» о «Дон Кихоте» Сервантеса. Да и в самих политических «обзорах» Достоевский вместо логического, строго объективного анализа фактов предлагает читателю мечты, сны, «фантастические» картины; его характеристики политических деятелей эмоциональны, нервны, образны: «Тут произошло явление даже не политическое — произошло что-то горячее, нетерпеливое, нервное без меры, лихорадочное, что бывает иногда с людьми радикально и уже целый век, например, не понимающими своего положения» (XIII, 365—366).

ных произведениях. Но Достоевский-политик временно соглашался на разные «условия».

Каждый исследователь творчества Достоевского сталкивается с этими и другими «безднами» противоречий, и задача состоит не только в том, чтобы ясно и четко отделить гениальное и вечное от реакционного и тленного, но и в том, чтобы объяснить их.

Реакционные идеи «практической» политической публицистики Достоевского во многом — следствие допущения в высшую сферу идеи мессианства, особого русского пути: переведенный с идеальной высоты на почву современности мессианизм приводил Достоевского порой к идеализации монархической России. Противоречия публицистики Достоевского по-своему ярко (даже обнаженно) отразили противоречия эпохи, сложность и запутанность политических процессов в Европе и России. Достоевский был темпераментным и увлеченным политиком. В «Дневнике писателя» он нередко выступал лекарем безнадежно больного общества, во всех смыслах противоположного взыскуемой им гармонии, которую он пророчил и свет идеала которой не давал ему, как и «Смешному человеку», сбиться с пути.

История «перерождения» убеждений Достоевского отнюдь не так проста и очевидна, как это еще недавно представлялось некоторым исследователям, а сложный, мучительный и неоднородный процесс — полного отказа от фюрьеристских увлечений не произошло; конечно, резко усилился скепсис, родились иные убеждения, сильно изменилась политическая ориентация, но и позднее социалистические идеалы и бунтарские мотивы, как весьма немаловажный компонент, вошли в амбивалентный идеологический комплекс его творчества 60—70-х годов. Непрестанный процесс обновления, не исключаяющий и кругового возвращения к «прежнему», отчетливо виден в движении мысли Достоевского послекаторжного периода. И это движение включало в себя, как неперемное условие, отчет перед собственной совестью («Пребыли ли мы «верны», пребыли ли?» — XII, 33) и самопроверку («Недостаточно определять правственность верностью своим убеждениям. Надо еще беспрерывно возбуждать в себе вопрос, верны ли мои убеждения?»¹)

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 371 (вторая пагинация).

Не только в романах Достоевского, но и в его публицистике постоянно ощутимо это одновременно скептическое и страстное «подводное» течение, ищущая исхода и истины мысль.

«Мы уже знаем,— писал А. Блок еще в 1919 году,— что значит быть вне политики: это значит — стыдливо закрывать глаза на гоголевскую «Переписку с друзьями», на «Дневник писателя» Достоевского, на борьбу А. Григорьева с либералами...»¹ К сожалению, у нас долгое время или «закрывали глаза» на «Дневник писателя», или безоговорочно отвергали его как наиболее реакционную часть наследия Достоевского. Но ни Григорьев, ни тем более Гоголь и Достоевский в «извинениях», «проработках», «оправданиях» и «разоблачениях» не нуждаются — в наше время нет необходимости доказывать, почему это нелепо. И отрадно, что в последние годы в литературоведении укореняется тенденция видеть и изучать явления в их сложности, в исторической конкретности, в диалектике их развития.

¹ А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 7, М.—Л. 1963, стр. 359.

ДОСТОЕВСКИЙ И ЭКЗИСТЕНЦИАЛИЗМ

Тема потерянной человеческой личности, поставленной в условия трагического одиночества, утратившей ощущение своего гармонического единства с миром, — становится одной из ведущих тем литературы XX столетия.

Процесс превращения героя в «антигероя», осознающего свою отчужденность от мира, особенно часто связывают с растущим влиянием экзистенциальной философии в послевоенной литературе. Но нередко истоки явления стремятся обнаружить в прошлом. И здесь чаще всего звучит имя Достоевского.

В целом ряде работ отмечается, что мотивы творчества Достоевского широко проникают в литературу, связанную с художественной практикой экзистенциализма. Более того — высказывается мнение, что идеи великого русского писателя оказали воздействие на самую экзистенциальную философию.

Так возникает тема «Достоевский и экзистенциализм», важность которой несомненна для всякого, кто обращается к современной западной литературе о Достоевском.

Однако стоит подойти к теме вплотную, как очертания ее несколько расплываются. Прежде всего выясняется, что те, кто говорит об экзистенциализме Достоевского, часто подразумевают разные вещи. Одни видят в творчестве Достоевского «увертюру к экзистенциализму» (как называет «Записки из подполья» в предисловии к антологии по экзистенциализму — под названием «Экзистенциализм от Достоевского до Сартра» В. Кауфман¹). Другие считают идеи Достоевского тождественными экзистенциализму в

¹ Existentialism from Dostoevsky to Sartre, Ed. by Walter Kaufmann, N. Y. 1957, p. 13, 14.

его религиозных формах. Между этими точками зрения лежит множество промежуточных.

Нередко к тому же, говоря об экзистенциализме Достоевского, имеют в виду лишь то, что вопросы, поставленные в его творчестве, важны для решения проблемы человеческого существования. Например, Э. Брейзак выделяет такие «экзистенциалистские» темы у Достоевского: «ощущение жизни как трагедии и борьбы», «требование свободы и ответственности за нее», «поиски подлинности существования», «недоверие к возможности преобразовать мир и человеческую жизнь на разумных началах», замечая при этом, что большинство из названных тем является «вечными» темами литературы. Э. Брейзак даже настаивает на том, что «всякая великая литература имеет экзистенциальный аспект», а вопросы, которые ставятся в выдающихся литературных произведениях, имеют «экзистенциальный смысл»¹. Тут можно спорить лишь о термине. Однако очевидно, что само понятие «экзистенциального» в данной интерпретации становится предельно широким, лишается конкретности.

Эта «зыбкость» понятия «экзистенциализм» применительно к Достоевскому побуждает многих исследователей внести терминологическую ясность в вопрос. М. Шайкович, например, в монографии о Достоевском, касаясь вопроса о его «экзистенциализме», ссылается на Пауля Тиллиха, разграничивающего экзистенциальное отношение к миру как человеческую позицию и экзистенциализм как философскую школу. «Экзистенциальному противостоит отчуждение, экзистенциализму — эссенциализм, — приводит М. Шайкович рассуждения П. Тиллиха. — При экзистенциальном мышлении объект находится в себе. При не экзистенциальном — объект отчужден. Таким образом, теология — экзистенциальна, наука — не экзистенциальна, философия включает элементы обоих». Экзистенциальное мироощущение П. Тиллих считает предшествующим экзистенциалистской революции в философии и, отмечая, что она началась в литературе и искусстве с протеста против разделения субъекта и объекта, реакции против материализма и детерминизма, называет в числе деятелей экзистенциалистской революции Достоевского.

¹ Ernst Breisach, Introduction to modern existentialism, N. Y. 1962, p. 57.

М. Шайкович, присоединяясь к мнению Тиллиха, считает, что Достоевский может быть назван «экзистенциальным художником», но не экзистенциалистом¹.

Такое разделение четко очерчивает узкий круг философов-экзистенциалистов, в котором Достоевскому не отводится места, но делает поистине безграничной сферу «экзистенциального», способной включить в себя чуть ли не все современное искусство, если тенденция самовыражения преобладает в нем над эпической изобразительностью.

При этом проблема «Достоевский и экзистенциализм» практически снимается — четкие очертания ее расплываются в безмерности понятия «экзистенциальное».

И не случайно многие представители экзистенциализма (и исследователи этого философского направления) возражают против излишне широкого употребления термина, поскольку это не дает возможности обозначить им совершенно конкретное явление.

В частности, М. Грин, перу которой принадлежат несколько исследований по экзистенциальной философии, справедливо замечает, что нет концепции человека, которая была бы совершенно нова, что литература всегда занималась человеком и часто рисовала трагическую сторону его существования. Отмечая некоторое сходство в постановке проблем человеческого существования Достоевским и в экзистенциальной философии, М. Грин тем не менее считает необоснованным причисление Достоевского к мыслителям экзистенциалистского типа². Точка зрения М. Грин далеко не единственная — это реакция со стороны представителей экзистенциализма на чрезмерно широкое толкование этого понятия.

Вместе с тем возражения против экзистенциалистской интерпретации Достоевского встречаются у тех, кто выступает с резкой критикой этой философии. К примеру, можно привести точку зрения американского марксиста Сидни Финкелстайна, в книге которого «Экзистенциализм в американской литературе» вопросу об «экзистенциализме» Достоевского посвящена целая глава.

Что же все-таки можно положить в основание темы «Достоевский и экзистенциализм»?

¹ См.: Š a j k o v i č, F. M. Dostoevsky: His Image of Man, Philadelphia, 1962, p. 155.

² См.: M. G r e n e, Introduction to existentialism, University of Chicago press, 1960.

Очевидно, нет смысла заниматься тем же немногочисленными, впрочем, сопоставлениями, где устанавливается тождество экзистенциального способа философствования и познания мира у Достоевского. Неправомерность таких сопоставлений легко доказывается лишь ссылкой на специфику художественного творчества.

Единственным аспектом темы, заслуживающим пристального внимания, является концепция человека у Достоевского и в философии экзистенциализма. Тут можно найти много точек соприкосновения и не меньше — отталкивания. Экзистенциализм выдвигает требование, чтобы судьба индивидуальной, конкретной личности была поставлена в центр философии. Достоевский выдвигает идею верховного значения человеческой личности. Конфликт личности и общества составляет основной нерв творчества Достоевского. Конфликт личности и общества — одна из важнейших тем экзистенциализма. Уже этих моментов достаточно, чтобы стало ясным, насколько многообещающе сопоставление концепции человека у Достоевского с экзистенциалистской.

Следует сказать, однако, об одной сложности. Как известно, столпы европейского экзистенциализма к концу 50-х годов в большинстве своем отреклись от философии, становление которой связано с их именами. Габриэль Марсель отрекся от основных положений религиозного экзистенциализма после осуждения этой философии Ватиканом; М. Хайдеггер, пересмотрев существенные моменты собственной системы, отказался даже от самого термина «экзистенциализм»; Сартр стал искать пути синтеза экзистенциализма с марксизмом; Камю не только энергично откестился от экзистенциализма, но основательно сбил с толку своих исследователей заявлением, что он никогда и не был экзистенциалистом и что даже «Миф о Сизифе», считавшийся краеугольным камнем в здании французского атеистического экзистенциализма, посвящен «критике экзистенциалистов».

Думается, однако, что историк литературы не обязан принимать на веру все высказывания писателя, носящие часто полемический характер. Конец творческого пути не изменяет его начала, хотя может скорректировать восприятие этого первого этапа, оказавшегося пройденным.

Если принять на веру все подобные высказывания, то окажется, что экзистенциализма никогда и не было.

Всякое явление лучше всего поддается объяснению, если обратиться к его истокам.

Уильям Барретт говорит о двойственности связей экзистенциализма с философией XIX века: он порывает с общим направлением века, но развивает некоторые мало заметные тогда течения. «Экзистенциализм противостоит позитивизму XIX века, вере в прогресс, в человечество, неутомимо улучшающееся, противостоит Интернационалу с его социалистическими теориями и верой в прекрасное будущее человечества (которое у Достоевского символизируется образом «хрустального дворца»). Но с другой стороны,— продолжает Барретт, в это же время в России высказывался своеобразный комментатор «хрустального дворца» — «подпольный человек» Достоевского. И это-то в XIX веке, что принимает современный экзистенциализм»¹.

Однако, прежде чем своеобразный комментатор «хрустального дворца» был поднят на щит экзистенциалистами, им самым пристальным образом заинтересовались представители тех многочисленных религиозно-философских течений, которые родились в России начала XX века.

Начиная с послевоенного времени в работах многих западных философов часто появляется мысль о наличии своеобразного «русского экзистенциализма» (в представители которого зачисляются прежде всего Н. Бердяев и Л. Шестов), истоком которого является философия славянофилов, Достоевского и духовные искания начала века. Предтечей современного экзистенциализма обычно считают С. Кьеркегора. Но критика разума, требование решать философские вопросы не в процессе мышления, а в процессе своего собственного существования, критика онтологической традиции в философии, критика гуманизма, утверждение высшей ценности религиозного опыта человека, как сообщающего его существованию «подлинность», культ страдания — все эти темы Кьеркегора, составляющие самую суть проблематики религиозного экзистенциализма, были разработаны в философии ряда представителей «русского духовного ренессанса» независимо от датского мыслителя.

Важную роль в утверждении мнения о наличии истоков экзистенциализма в России сыграл Бердяев, часто повто-

¹ W. Barrett, What is existentialism? N. Y. 1964, p. 15.

рявший, что русская литературная и философская мысль была всегда по своему подходу и по своим темам экзистенциальна.

«Русская религиозная философия особенно настаивает на том, что философское познание есть познание целостным духом, в котором разум соединяется с волей и чувством и в котором нет рационалистической рассеченности», — определит Бердяев спустя более чем тридцать лет суть философских исканий начала века, протягивая от них прямую нить к современному экзистенциализму. «Употребляя современное выражение, можно было бы сказать, что русская философия, религиозно окрашенная, хотела быть экзистенциальной, в ней сам познающий и философствующий был экзистенциален, выражал свой духовный и моральный опыт, целостный, а не разорванный опыт». И тон этой философии, по мнению Бердяева, задал Достоевский. «Величайшим русским метафизиком и наиболее экзистенциальным был Достоевский»¹.

В марксистской литературе экзистенциализм осмысляется как продукт кризиса империализма. Кризисный характер этой философии подчеркивают и его многочисленные немарксистские комментаторы.

Кризис капитализма в России начала XX века также создал объективные предпосылки для развития безнадежного мироощущения среди части интеллигенции, утратившей веру в буржуазные ценности, а после опыта революции 1905 года — и веру в социальные искания.

Борьба против социально-революционного мирозерцания шла под знаком утверждения прав личности. Это было не гуманистическое провозглашение суверенных прав личности, но утверждение абсолютного приоритета личности, подавленной обществом, социальностью.

Общей платформой таких сборников, как «Проблемы идеализма», «Вехи», выразивших самую суть кризисного сознания, являлось, по словам Гершензона, «признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития, в том смысле, что внутренняя жизнь личности есть единственная творческая сила социального бытия и что она, а не самодовлеющие начала политического порядка, является единственно прочным базисом для всякого общественного строительства»².

¹ Н. Бердяев, Русская идея, Париж, 1946, стр. 160—161.

² «Вехи», Сб. статей, М. 1909, стр. 11.

То же стремление противопоставить «духовную сущность личности» «внешним формам общежития» (тому, что позже, в философии экзистенциализма, будет обозначено Хайдеггером термином «Мал») характерно и для философских направлений тех лет.

Движение это не было широким. Оно захватило наиболее рафинированную, далекую от социальности часть интеллигенции. Тем не менее оно создало определенную окраску этого периода русской культуры, названного Горьким, как известно, «позорным десятилетием», а самими деятелями этого «десятилетия» — «русским духовным ренессансом».

В Москве, Петербурге, Киеве открываются религиозно-философские общества. В московском «Религиозно-философском обществе памяти Вл. Соловьева» главная роль принадлежит С. Булгакову, фигуре, крайне характерной для русского «духовного ренессанса». Его книга «От марксизма к идеализму», в которой бывший легальный марксист, профессор политической экономии, отрекался от своих прежних идеалов и призывал к борьбе за «права духа», была сенсацией времени. Позже Булгаков принял священнический сан и, высланный в 1922 году из России, стал профессором православия и автором ряда богословских трудов.

Религиозно-философское общество в Петербурге было основано по инициативе Н. Бердяева; главную роль в нем, после отъезда Бердяева в Москву, играли Мережковские. Одновременно с книгой С. Булгакова «От марксизма к идеализму» появилась статья Бердяева «Борьба за идеализм», ознаменовавшая окончательный разрыв недавнего пропагандиста марксизма, поплатившегося за свою деятельность тремя годами вологодской ссылки, со всеми прежними идеалами.

«Духовный ренессанс» имел, помимо философского, другой аспект — литературно-эстетический. Главные его представители — В. Розанов, Д. Мережковский, Вяч. Иванов, Л. Шестов — начали переоценку всей литературы и искусства XX века, требуя освобождения ее от утилитаризма. Ими и был поднят на щит Достоевский как зачинатель нового учения о человеке, по-новому поставивший проблему личности.

«Достоевский сделал великие открытия о человеке, и от него начинается новая эра во внутренней истории человека. После него человек уже не тот, что до него.

Только Ницше и Кьеркегор могут разделить с Достоевским славу зачинателей этой новой эры. Эта новая антропология учит о человеке как о существе противоречивом и трагическом, в высшей степени неблагополучном, не только страдающем, но и любящем страдания», — напишет Бердяев позже, поставив в ряд основателей экзистенциальной антропологии Кьеркегора, Ницше и Достоевского¹.

Важным моментом экзистенциальной антропологии является полемика с просветительски-гуманистическими теориями человека. И в этом смысле религиозные течения в России начала века близки к современному экзистенциализму.

Но задолго до того, как слово «экзистенциалист» было произнесено Шестовым по отношению к Достоевскому, он заострил свое внимание на отличии концепции человека у Достоевского от просветительски-гуманистической и со всей страстностью человека, прозревшего вдруг истину, обрушился на гуманизм.

В книге «Достоевский и Нитше», вызвавшей при своем появлении широкий резонанс, Л. Шестов утверждает: гуманистическая философия — философия веры в человека — терпит крах при углубленном взгляде на человека, общество, мир, это философия поверхностная, философия обыденности. Философия же Достоевского — философия резкого неприятия мира, неверия в его будущее, — философия трагедии, философия жестокости².

Разумеется, не сама по себе «жестокость» Достоевского привлекает Шестова, но та «диалектика идей», которая, как считает Шестов, от осознания несостоятельности гуманизма и бессмысленности прославления гуманности приводит к богу. В более поздней своей работе о Достоевском Шестов напишет, что от гуманистической морали «Бедных людей» и «Униженных и оскорбленных» («Сердце захватывает, познается, что самый забитый, последний человек есть тоже человек и называется брат твой») Достоевский переходит к «гениальной» диалектике «подпольного человека» («Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить»). Причина этого «перерождения убеждений» — кру-

¹ Н. Бердяев, Русская идея, стр. 181.

² См.: Л. Шестов, Достоевский и Нитше, Философия трагедии, СПб. 1909.

шение гуманизма, осознание ужаса человеческого существования, неустрашимости «бед человеческих». И это бессилие помочь человечеству обращает в сердце Достоевского любовь к человечеству — в ненависть к нему¹.

Гуманистическая мораль бессильна перед трагизмом человеческого существования, резюмирует Шестов. И поэтому Достоевский, осознав это бессилие, обращается «к истине откровения о живом Боге»². Гуманизм кажется Шестову несостоятельным еще и потому, что будто бы снижает права человека, ограничивает его свободу. «Наряду с декларацией прав человека перед обществом (гуманностью) к нам занесли и декларацию его бесправия перед природою», — пишет он о гуманизме XIX века³. Сам же Шестов видит свободу человека в бунте против законов природы и общества, в отрицании необходимости, в погружении в сферу иррационального, что позже выльется у него в экзистенциалистское требование «погружения в Абсурд».

Пафос книги Шестова «Достоевский и Нитше» отражает своеобразие исканий представителей «русского духовного ренессанса», с их разочарованием в гуманизме, поглощенностью проблемой судьбы личности, решение которой видится в некоем насильственном сплаве нищезнания с христианством.

В свою очередь, эта книга, а в еще большей степени работы Шестова 30-х годов, где творчество русского писателя сопоставляется с философией Кьеркегора, дали известный толчок к переосмыслению творчества Достоевского в духе экзистенциальной философии.

Таким образом, говоря об экзистенциализме Достоевского, следует иметь в виду, что прежде, чем появились такие работы, как, скажем, книга Ральфа Харпера о духовной изоляции у Кьеркегора, Достоевского и Нитше или книга У. Хаббена, анализирующая концепцию человека в произведениях Достоевского, Кьеркегора, Нитше и Кафки⁴, точка зрения на Достоевского как на мыслите-

¹ См.: Л. Шестов, Умозрение и откровение, Париж, 1964, стр. 181.

² Там же, стр. 185.

³ Л. Шестов, Достоевский и Нитше, стр. 32.

⁴ См.: R. Harper, *The seventh solitude, Man's isolation in Kierkegaard, Dostoevsky and Nietzsche*, Baltimore, 1965; W. Hubben, *Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche and Kafka. Four prophets of our destiny*, N. Y. 1962.

ля экзистенциалистского типа была уже подробно развита в работах Бердяева и Шестова, как посвященных специально творчеству Достоевского, так и касающихся некоторых аспектов проблемы человеческого существования.

«Целые тома написаны об экзистенциалистском мирозерцании Достоевского такими мыслителями, как Бердяев и Шестов», — пишет профессор У. Барретт (автор широко известных монографий «Что такое экзистенциализм?» и «Иррациональный человек», один из наиболее известных исследователей по экзистенциализму в Америке), присоединяясь к их оценке творчества Достоевского. Небезынтересна и характеристика У. Барреттом особенностей философской мысли Бердяева и Шестова. Барретт называет их «духовными детьми Достоевского», отмечая, что они принесли в экзистенциальную философию своеобразное русское видение мира: тотальное, устремленное к последнему, апокалипсическое. И, несмотря на то, что их философия — типична для Европы, они «остаются русскими насквозь, и их работы, так же как произведения другого великого русского писателя XIX века (Достоевского), могут показать нам глубину философской мысли восточной Европы»¹.

Можно привести немало примеров, насколько прочно укоренилось на Западе мнение о том, что Бердяев и Шестов, эти два представителя русского экзистенциализма, имеют особые права на Достоевского.

Ограничимся одним из наиболее характерных примеров. В вышедшей в 1968 году в Торонто книге Джемса Вернхэма, посвященной философии Бердяева и Шестова, автор анализирует различия в их мирозерцании, отталкиваясь от различий в интерпретации каждым из мыслителей творчества Достоевского. Вернхэм видит в Бердяеве и Шестове прямых духовных наследников Достоевского. Однако, считает он, хотя в произведениях Достоевского заложены все те идеи, которые дали толчки философской мысли Бердяева и Шестова, каждый взял лишь одну сторону творчества Достоевского, заложив ее в основание собственной системы. Вот что по этому поводу пишет рецензент книги Д. Вернхэма Р. Бирмен: «Хотя Бердяев и Шестов обычно упоминаются вместе и рассматриваются как два представителя русского экзистенциализма, име-

¹ W. Barrett, *Irrational man*, N. Y. 1958, p. 14.

ется фундаментальная разница между ними. Самым почитаемым для Бердяева и Шестова писателем был Достоевский. Но каждый отвергал то понимание писателя, которое предлагал другой. Шестов даже отказывал Бердяеву в праве быть христианским философом, хотя в то же время каждый испытывал глубокое уважение и даже восхищение работами другого... Для Бердяева главная мысль Достоевского выражена в «Легенде о Великом Инквизиторе», для Шестова — в «Записках из подполья»... Для Бердяева Великий Инквизитор важен, потому что здесь Достоевский ставит проблему свободы и ее уничтожения авторитарной властью, утверждающей, что она борется за счастье человечества...

Для Шестова экзистенциальная проблема лежит совсем в другом плане. Он требует для человека гораздо большей свободы, чем Бердяев. Он озабочен даже проблемой порабощения человека разумом. Подобно «подпольному человеку» Достоевского, он протестует против рациональных конструкций, против самого рассудка... Для Шестова разум — глухая стена, в которую замурован человек»¹.

Затронутые Верхэмом вопросы — о путях человеческой свободы, о диктате разума и иррационализме человека, — пожалуй, наиболее важные при сопоставлении экзистенциалистской концепции человека с концепцией человека у Достоевского.

*

Что дает основания для причисления Достоевского к художникам «экзистенциалистского типа»?

Не только сама постановка Достоевским таких проблем, как судьба человека в мире, смысл человеческого существования, конфликт личности и общества, но и решение их — точнее сказать, попытка решения — не в духе просветительского гуманизма, но в духе отталкивания от идей, составляющих основное направление развития философской мысли XVIII—XIX веков. С подобного же «отталкивания» начал, по сути, и экзистенциализм.

Экзистенциализм утверждает, что впервые поставил в центр философии человека. Это, разумеется, не так. Но в экзистенциализме отрицается философская значимость каких бы то ни было вопросов, не имеющих отношения к

¹ «Soviet studies», Vol. XX, January 1969, № 3, p. 403.

проблеме человеческого существования, отрицается самая философия, претендующая на научность, на построение цельной системы и якобы забывшая о человеке. Ставя в центр своего внимания уникальный опыт человека, экзистенциализм отвергает всякую попытку философии быть наукой, настаивая на том, что на главный вопрос жизни человек отвечает не в процессе мышления, а в процессе собственного существования.

Успех философии экзистенциализма в немалой степени объясняется тем, что в период кризиса истории, кризиса культуры в ней поставлена проблема судьбы личности и с пугающей прямоотой и безнадежностью дан ответ: ситуация человека в мире абсурдна, трагизм человеческого существования безысходен, конфликт личности и общества неустраним. Социальный прогресс не только не снимет трагизм человеческого существования, но, напротив, еще более обнажит абсурдность ситуации человека в мире, поставив человека перед фактом, что трагизм жизни идет не от социальной неустроенности, но коренится в самой природе человека.

Весь этот комплекс идей сформировался в полемике с традиционно гуманистическим взглядом на человека, на цель его существования, на общество и прогресс.

В просветительски-гуманистических концепциях личности судьба отдельной личности рассматривается сквозь призму интересов общества, государства, человечества. Смысл ее существования связан с категориями общественного блага, пользы, с целью общественного развития.

Основу той философии истории, которая получила преобладающее значение в эпоху Просвещения и в продолжающей ее традиции философии XIX века, составляет идея прогресса. В отличие от реакционно-романтического восприятия прошлого, лишаящего историческое движение смысла, идея прогресса сообщает имманентный смысл истории. Цель прогресса может быть различной: для Сен-Симона — создание идеального общества на основе начал разума и социальной справедливости, на основе обновленного христианства без священнослужителей; для О. Конта — торжество позитивного периода в истории человечества, должного сменить период теологический; для Гегеля — окончательное самосознание мирового духа.

Однако, какова бы ни была эта цель, именно существование ее сообщает истории смысл, сообщает смысл всем

страданиям и жертвам, приносимым человечеством во имя прогресса.

Смысл человеческой жизни оказывается связанным с целью истории.

Достоевский ставит вопрос иначе — может ли иметь история смысл, иметь цель, если в процессе ее достижения не учитывается судьба отдельной личности? Отказ Ивана Карамазова возвести на слезинке ребенка здание судьбы человеческой с целью «в финале осчастливить людей» — это не только бунт против миропорядка, против бога, допускающего зло, против теодицеи, объясняющей наличие зла в мире первородным грехом, против христианских пророчеств тысячелетнего царства Христа. Это и камешек в те гуманистические теории общественного процесса, которые, несокрушимо веря в прогресс, готовы принять как неизбежное всю глубину человеческих страданий на пути к нему, и даже оправдать их — грядущим совершенством. Достоевский требует проверить человечность прогресса индивидуальной судьбой личности. Однако отсюда еще очень далеко до экзистенциалистского *противопоставления* личности и истории, личности и общества.

Еще раньше Белинский, в часто цитируемом письме, ознаменовавшем конец периода «примирения с действительностью», вознамерился потребовать у прославленного Гегеля отчет о судьбе каждой личности, ценой крови которой покупается человеческое развитие, представлявшееся великому немецкому философу столь «разумным». «...если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — пишет Белинский, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр. и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою... Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии»¹.

Выступление Белинского против гегелевского универсализма было выступлением против слепого, пассивного доверия к разуму истории, против оправдания зла — грядущим совершенством, против принесения человеческих поколений в жертву идее развития. Но протест Белинского

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 23.

против подавления общим индивидуального далеко не является восстанием личности против истории, прогресса, общества. Протест Достоевского в сущности — такого же рода. Достоевский ощущает, как перед лицом исторических потрясений, непредугаданных противоречий эпохи слаба и незащитна наивная просветительская вера в человека, в прогресс. Но разве значит это, что Достоевский полагал, будто личность находится в конфликте с ходом истории, с обществом? Что в конфликте личность — общество, если он возникает, следует принять лишь сторону личности? Что общество извечно враждебно личности? Что усовершенствованный социальный строй подчеркнет лишь всю безнадежность попыток устранить конфликт личности и общества, причина которого кроется во внутреннем трагизме человеческого существования? Что свобода достигается не благодаря, а вопреки разуму, что разум извечно враждебен свободе? Что всякий способ существования в объектном мире, мире вещей, «сущностей», есть неподлинное бытие человека и «подлинность» достигается лишь в обращенности к себе, к собственному существованию, в осуществлении собственного «проекта личности» (как все это будет сформулировано потом в экзистенциализме)?

Такие выводы сделал из Достоевского Лев Шестов (заложивший фундамент экзистенциалистской интерпретации писателя), полагавший, что Достоевский требует у общества «отчета» за своего Раскольникова (так же, как и за судьбу «подпольного человека»), подобно Белинскому, желающему добиться отчета о судьбе всех «жертв случайностей, инквизиции и пр.»¹.

Шестов, полагая, что это — и сторона Достоевского, безоговорочно занял сторону личности, сторону «подпольного человека», утверждающего свой «своевольный каприз», сторону Раскольникова, испытывающего «пределы человеческой свободы».

Нетрудно возразить Шестову, что ни герой «Записок из подполья», ни Раскольников не тождественны автору, что их надо рассматривать в системе художественных образов произведения, что, наконец, идейная концепция Достоевского может весьма отличаться от художественного смысла его созданий. Но будет ли правильным утверждать, что всю вереницу образов «бунтарей», находящихся в кон-

¹ См.: Л. Шестов, Умозрение и откровение, стр. 183.

фликте с миром, испытывающих пределы человеческой свободы, Достоевский создал с единственной целью показать нелепость «своевольных» притязаний личности?

Верно ли думать, что писатель вовсе не ставит вопрос об ответственности человечества за индивидуальную судьбу личности, не провозглашает значение личной судьбы в известной мере выше значения судьбы всего человечества, но лишь подвергает критике подобный взгляд, словно предчувствуя его грядущее распространение?

Такая точка зрения, например, весьма отчетливо сквозит в ряде статей М. Гуса, где автор касается проблемы интерпретации философского наследия Достоевского.

«...Если Бердяев утверждал, что не человечество выше личности, а наоборот, личность выше человечества,— пишет М. Гус,— то Достоевский давал противоположное решение этой дилеммы. Придя к такому заключению, он на протяжении почти двух десятилетий, до самой смерти, во-первых, проверял его истинность и бесспорность, во-вторых, рассматривал возможность и условия воплощения этого идеала.

И делал он такую проверку методом *доказательства от противного*, ставя в своих произведениях один психологический и философский эксперимент за другим»¹.

При этом многолетняя история интерпретации Достоевского в духе персонализма или экзистенциализма оказывается просто результатом недоразумения. «Такой метод породил серьезное недоразумение,— пишет далее М. Гус.— Лев Шестов, а за ним и Бердяев назвали Достоевского «адвокатом дьявола»... А Лев Шестов категорически называл Достоевского «певцом подполья», которого отнюдь не вдохновляли добро и служение ему»².

Справедливо отмечая односторонность понимания Достоевского на Западе, М. Гус приходит к выводу: «...буржуазная и мелкобуржуазная мысль на Западе восприняла и продолжает воспринимать как «истину в конечной инстанции» не подлинные взгляды Достоевского на личность, не его веру в человеческое братство и счастье, а лишь то, что противоречит этим идеям,— возражения, сомнения, доводы против них, высказываемые героями романов в страстных, мучительных спорах...»³.

¹ М. Гус, Рок и воля.— «Знамя», 1968, № 7, стр. 232.

² Там же.

³ Там же, стр. 233.

Однако сам М. Гус грешит не меньшей односторонностью. Для него «истина в конечной инстанции» — сумма положительных идей Достоевского. Но Достоевский менее всего похож на писателя, на мыслителя, из творчества которого вообще можно извлечь «истину в конечной инстанции». И поэтому «возражения и сомнения» Достоевского, например, в возможности достижения идеального состояния общества, в возможности человеческого братства, при котором не возникало бы конфликта общества с личностью, являются таким же моментом его мировоззрения, как вера в достижимость этого идеала.

Ни одну идею, содержащуюся у Достоевского, нельзя рассматривать как окончательную. Она не существует в некоей изолированности. Достоевский — своего рода диалектик, и он показывает взаимодействие идей, их неотрывность друг от друга, их борьбу.

Нельзя утверждать, подобно Шестову, что Достоевский требует признания «подпольных идей». Но так же ошибочно думать, что в «Записках» применен метод «доказательства от обратного», что «Записки» говорили: «вот к чему приводит человека уход в подполье и культ своеволия»¹.

Правильнее было бы считать, что и идея о правах человека (даже «подпольного человека»), и идея об ужасах и духоте подполья выступают у Достоевского в неразрывной связи, как моменты непознанной истины. Писатель ищет истину, но он не обладает ею. В поисках истины он исследует столкновение идей, причудливый переход каждой из них в противоположную.

Частые ссылки на противоречивость идей Достоевского, помогая исследователю извлечь сумму положительных взглядов писателя, отбросив все, что в них не уместится, в качестве противоречий, с которыми не справился великий писатель, являются образцом упрощенного подхода к Достоевскому. Не надо думать, что сам Достоевский не видел этих противоречий. Более того — он именно их и стремился вскрыть в самой действительности, но не ради них самих, а ради их преодоления,

Почти каждому тезису у писателя можно найти свой антитезис, каждому рго соответствует свое contra. Это, разумеется, затрудняет обнаружение подлинного мирозерцания Достоевского — но может быть, и не нужно стре-

¹ «Знамя», 1968, № 7, стр. 236.

миться к тому, чтобы извлечь из грандиозных мистерий тощую квинтэссенцию немногих идей? Может быть, лучше попытаться понять реальный жизненный и затем художественный смысл идейных исканий писателя?

Вернемся, однако, к проблеме судьбы личности у Достоевского и к более узкому ее аспекту — проблеме свободы человеческой личности — и попытаемся проследить ее решение в художественной практике экзистенциализма и у Достоевского.

*

Как уже говорилось, Достоевский зачастую объявляется родоначальником того понимания человеческой свободы, которое развил экзистенциализм.

Свобода в экзистенциализме — один из определяющих моментов «подлинности» человеческого существования. Человек не свободен, если он погружен в «озабоченный мир», «Мал». Чтобы достичь подлинности бытия, чтобы реализовать свободу — человеку надо, прежде всего, «выпасть» из объективированного миропорядка.

У человека — два пути: погружение в «озабоченный» мир, мир социальной обыденности, — или прорыв к подлинному существованию, в «царство свободы».

Что же такое, однако, «свобода» в экзистенциализме?

«Свобода есть моя независимость и определяемость моей личности изнутри... — пишет Бердяев, — не выбор между поставленными передо мной добром и злом, но мое созидание добра и зла»¹. Свобода, таким образом, никак и ничем не детерминирована.

Автор монографии о философии Сартра У. Дезан так формулирует сущность понимания свободы: «Свободу можно описать, но нельзя установить ее границы, так как она непрерывно создает сама себя. То, что Хайдеггер сказал о бытии, может быть применено и к свободе. В свободе «существование предшествует сущности и определяет сущность...». Существует только единственное ограничение свободы — это сама свобода. Мы можем, таким образом, сказать, что существовать — значит быть свободным...» Детерминизм же, по мнению Сартра, «является попыткой задушить свободу под бременем «массивного бытия»...»².

¹ Н. Бердяев, Самопознание, Париж, 1949, стр. 65.

² W. De sa n, The tragic finale, N. Y. 1960, p. 96—97.

Признание свободы состоянием человека, тождественным существованию, ставит тему свободы-бремени, столь важную в экзистенциализме. Человек не любит свободы, старается уйти от нее в «неподлинный» мир, где можно сложить с себя тяжесть ответственности перед собственной экзистенцией. Но в мире «подлинном» он ответствен не перед фальшивыми законами «объектного» мира, но перед собой, и потому обязан нести бремя свободы. Человек брошен в свободу, подобно тому как он брошен в мир. Мы не выбираем, быть или не быть свободными,— утверждает Сартр,— мы осуждены на свободу. «Они свободны,— говорит Орест о своих подданных, собираясь раскрыть им глаза на свободу, зная, что это лишь углубит сознание тяжести существования,— настоящая человеческая жизнь начинается по ту сторону отчаяния»¹, и «по ту сторону отчаяния», следовательно, познается свобода.

Эта тема экзистенциализма широко развита в прозаических произведениях Сартра, Камю, Симоны де Бовуар. Но еще раньше в «Миросозерцании Достоевского» (1923) Бердяев настаивал на том, что тема свободы как трагической судьбы человека в мире, как тяжкого бремени, попытка сбросить которое, однако, ведет к утрате подлинности человеческого существования,— тема эта восходит к «Великому Инквизитору» Достоевского.

В современной литературе ее протягивают и к героям, считающимся экзистенциалистскими,— подпольному «парадоксалисту», Раскольникову, Ставрогину, Ивану Карамазову.

Поскольку достижение «подлинности» существования обусловлено выпадением из мира «заботы», «Ман», реализация свободы предполагает конфликт личности с обществом, которое всегда осмысливается как нечто враждебное личности.

«Борьбу за свободу мне приходилось вести во всякой идейной среде, во всяком направлении... Всякая идейная социальная группировка, всякий подбор по «вере» посягает на свободу, на независимость личности, на творчество...— пишет Бердяев.— Скажу более радикально,— продолжает он,— всякое до сих пор бывшее организованное и организующееся общество враждебно свободе и склонно отрицать человеческую личность»².

¹ Ж.-П. Сартр, Пьесы, «Искусство», М. 1967, стр. 78.

² Н. Бердяев, Самопознание, Париж, 1949, стр. 64.

Подобно Бердяеву, Камю обращается не к людям, не к человечеству, но к миллионам одиночек, не веря в возможность организации общества, не уничтожающей свободы личности.

Поддерживая борьбу личности против власти общества, борьбу, ведущуюся во имя внутренней свободы, во имя реализации своих личностных качеств, во имя осуществления «подлинности» своего существования, экзистенциализм оказывается лишенным возможности теоретически осудить любые действия личности, если они направлены на осуществление собственной экзистенции.

Позиция, таящая глубокую опасность: что в действительности ждет личность, реализующую свою свободу, — прорыв к подлинности существования или, может, разрушение личности?

Когда говорят, что Достоевского сближает с экзистенциализмом изображение личности, испытывающей пути человеческой свободы, — это верно. И Раскольников, и Ставрогин, и Иван Карамазов, поставленные в условия трагической разъединенности с миром, идут путем эксперимента над границами своей свободы.

Но результаты этого испытания различны.

Возьмем конкретный пример — Раскольникова. И другого — типично экзистенциалистского героя — Мерсо из «Постороннего» Камю, названного У. Барреттом классическим выразителем настроений экзистенциализма. «Хотя Мерсо появляется как маленький незначительный клерк, он достигает величия и героизма к концу, где он мужественно противостоит смерти и становится подлинным человеком»¹, — пишет Барретт.

Сопоставление это имеет тем больший смысл, что к нему подавал повод и сам Камю, ревностный поклонник Достоевского. Несомненно сходство ситуаций в обоих романах: в центре каждого человек, совершивший убийство и подлежащий суду общества. Однако сходство внешних деталей тем отчетливее обнаруживает разницу в художественной концепции человека у Достоевского и Камю.

Мерсо предстает перед читателем в тот момент, когда ему надо ехать на похороны матери. Мать умерла в приюте для престарелых. Почему мать в богадельне? Между сыном и ею давно не было ничего общего. Не то чтобы Мерсо был жесток к матери — он к ней просто равноду-

¹ W. Barrett, What is existentialism? N. Y. 1964, p. 8.

шен. На вопрос председателя суда, не тяжело ли было ему поместить мать в приют, Мерсо отвечает, что ни он, ни она больше ничего друг от друга не ждали, как и ни от кого.

«Мне было все равно», «мне было это безразлично» — рефрен книги, сопровождающий почти каждый поступок Мерсо.

Безразлично — умерла или не умерла мать; безразлично — жениться или нет на Мари; безразлично — работать в Алжире или ехать представителем фирмы в Париж; безразлично — считаться ли другом своего соседа «кота» Рэмона или не поддерживать с ним никаких отношений; безразлично — принимать или не принимать участие в составлении грязного письма женщине; безразлично — говорить правду или лжесвидетельствовать в полиции в пользу подонка. И с таким же безразличием убивает Мерсо человека, почти ему незнакомого и ни в чем не повинного перед ним, убивает нелепо, бессмысленно. Следовательно потом долго будет допытываться, зачем после первого выстрела, помедлив, он выпустил еще пять пуль в распростертое тело и в чем причина убийства. Но и адвокат и следователь совершенно напрасно подозревают Мерсо в заперательстве. Причин нет. Поступок Мерсо совершенно иррационален.

Следователь спрашивает Мерсо, жалеет ли он о том, что случилось. Мерсо отвечает, что «жалеть не жалеет, но что все случившееся ему досадно». Досадно — не более.

Так что же он — нравственное чудовище? Нет, отвечает Камю, это и есть подлинный человек, свободный от догм и условностей лживого мира. Он противостоит миру, не принимая его морали, он вне этого мира «заботы», социальной обыденности.

Резюмируя в одном из своих устных выступлений смысл романа, Камю сказал, что в наше время всякий человек, который не плачет на похоронах своей матери, может быть приговорен к смертной казни. Дело, разумеется, не в плаче — но в отрицании нравственных принципов, царящих в мире. «Бесчувственность», проявленная Мерсо на похоронах, становится решающим моментом при обвинении его в преднамеренном убийстве. Общество, само погрязшее в преступлениях и пороках, мстит Мерсо не столько за то, что он убийца, сколько за то, что он посторонний. Само преступление только ускоряет изгнание

Мерсо из общества, фальшивая мораль которого ему непонятна.

Американский писатель Хейдн Кэррус, посвятивший «Постороннему» Камю обширную монографию, вкладывает в уста Камю следующее суждение о Мерсо: «Мерсо стремительно идет навстречу своей смерти и утверждает свое достоинство и свое полное пренебрежение к обществу до самого конца»¹. Само преступление Мерсо при таком подходе из нелепой случайности становится глубокой закономерностью.

Выстрел Мерсо направлен не только в араба, но и во весь мир: Бунт Мерсо против общества, человечества, всех моральных и этических норм, сначала бунт пассивный, не осознанный даже им самим (всего лишь неприятие искусственных законов мира), а потом активный (убийство), — должен сообщить «подлинность» его существованию.

Не надо, разумеется, считать, что Камю любит своего героя. Нет, он старается выступить холодным и беспристрастным свидетелем — хотя это ему и не удастся. Свидетельские показания даются лишь в пользу одной из сторон. Да, Мерсо не только обвиняемый, но и пострадавший. Да, общество поторопилось осудить выпавшего из него члена, отделив его от себя непроходимой гранью лжи и предрассудков, стандартных идей и мнений.

В другом своем романе Камю рассказывает о варианте процесса над «посторонним», побудившего одного из самых интересных героев «Чумы», Тарру, взбунтоваться против общества. Тарру чутко улавливает фальшь громких фраз, произносимых от имени общества прокурором в красной мантии, требующим смерти человека. «Здесь хотят убить живого человека», — вот восприятие всего процесса судебного, и этого достаточно, чтобы почувствовать «умопомрачительную близость» с обвиняемым, изгоем, вытолкнутым из общества, большую, чем с отцом². И отсюда — бунт против общества.

Но ведь все-таки существует и другая сторона проблемы. «Здесь хотят убить живого человека» — этого для Тарру достаточно, чтобы осудить потенциальных убийц. А как быть с трупом того человека (ведь он тоже был живым!), который привел Мерсо (и, наверное, его двойника из «Чумы») на скамью подсудимых?

¹ H. Carruth, *After the Stranger*, N. Y. 1965, p. 42.

² См.: А. Камю, *Избранное*, «Прогресс», М. 1969, стр. 330.

Кроткие глаза Лизаветы, подвернувшейся под его топор, преследуют Раскольникова. Суд над обществом вершится Достоевским вместе с судом над убийцей, вместе с нравственной его самоказнью, вместе с плачем над участью несчастной женщины.

Камю интересует лишь одна сторона проблемы — общество убивает Мерсо. Труп человека, оставшегося на песке, забыт.

Бесмысленное убийство оказывается неподсудным с нравственной точки зрения. Мерсо оправдан. Судят мир.

Хейдн Кэррус утверждает, что судьба Мерсо вернула ему утраченное им «живое ощущение свободы». Кэррус папоминает, как в течение первых недель заключения герой Камю мучился от отсутствия папирос, женщины и как тюремный сторож, в ответ на его жалобы, сказал: «Но ведь для этого-то и сажают вас в тюрьму. Это — и есть свобода. А вас лишают свободы». Мерсо соглашается, что свобода действительно в этом, свобода передвижения по земле, возможности купаться, курить, любить женщину. «Но,— продолжает Кэррус,— читатель выносит безошибочное заключение, что именно Мерсо свободен, в то время как тюремщик этой свободы лишен»¹.

Одна из главных мыслей Камю, пишет Кэррус, утверждение точки зрения, что «тюремщик, член буржуазного общества, находится под воздействием его фальшивой морали, в то время как Мерсо свободен от ее оков»².

Итак, Мерсо свободен, утверждает Камю. Человек может быть свободен в тюрьме, свободен под принуждением.

Но если свободен Мерсо и не свободен тюремный сторож, не значит ли это, что вовсе не место заключения тюрьма, но тюрьма — «весь мир»? Парадоксальный вывод этот естественно вытекает из экзистенциалистской концепции свободы человека.

Свобода — внутренняя творческая энергия человека. Свобода находится вне причинных отношений, существующих в неподлинном мире, она приходит из иного мира — из духовного начала, не детерминированного ни природой, ни обществом.

Поэтому человек может быть внутренне свободен и в цепях, может быть свободен, когда его сжигают на костре.

¹ Н. Carruth, *After the Stranger*, N. Y. 1965, p. 19.

² Там же.

В то же время в любой ситуации он может быть рабом не только внешнего мира, но и себя, своей низшей природы. Поэтому свобода зависит не от внешнего мира, а от соответствия поступков человека его собственной экзистенции.

Отсюда и возникает известный парадокс Сартра, что наиболее свободным он чувствовал себя в период фашистской оккупации — решение участвовать в Сопротивлении было принято им только в соответствии со своей экзистенцией, что и определяло «подлинность» его существования в этот период.

Георгий Иванов, названный Романом Гулем «первым русским экзистенциалистом», поэт, усвоивший уроки Достоевского и соединивший их с экзистенциализмом Сартра, так иллюстрирует этот парадокс свободы экзистенциализма:

...И впремежку дышим мы
То затхлым воздухом свободы,
То вольным холодом тюрьмы¹.

Холод тюрьмы, в которой пребывает Мерсо, действительно «вольный холод», по замыслу Камю и по толкованию его многочисленных комментаторов. Ну, а в «подполье» героев Достоевского чего больше — «вольного холода» или «духоты»?

Экзистенциалисты, приписывая честь открытия этой темы экзистенциализма Достоевскому, говорят о свободе, которую ощущают герои Достоевского в своей тюрьме — своем подполье.

Л. Шестов пишет: «Достоевский вдруг «увидел», что небо и каторжные стены, идеалы и кандалы вовсе не противоположное, как хотелось ему, как думалось ему прежде, когда он хотел и думал, как все нормальные люди. Не противоположное, а одинаковое. Нет неба, нигде нет неба, есть только низкий, давящий «горизонт», нет идеалов, возносящих горе, есть только цепи, хотя и невидимые, но связывающие еще более прочно, чем тюремные кандалы. И никакими подвигами, никакими «добрыми делами» не дано человеку спастись из места своего «бессрочного заключения»².

¹ Г. Иванов, Стихи, Нью-Йорк, 1958, стр. 60.

² Л. Шестов, Преодоление самоочевидностей. — «Современные записки», Париж, 1921, т. 8, стр. 140.

Это новое видение, по мнению Шестова, и составляет основную тему «Записок из подполья». Лишь с точки зрения ваурядных людей, того «всемства», которое так ненавидел и обличал Достоевский, подполье — это конура, куда запрятался герой Достоевского в своем уродливом одиночестве. В действительности же все наоборот, утверждает Шестов. Это «Достоевский ушел в одиночество, чтобы спастись, по крайней мере попытаться спастись от того подполья... в котором обречены жить «все» и в котором эти же все видят единственно действительный и даже единственно возможный мир, т. е. мир, оправданный разумом»¹.

В мире «подпольного человека», замкнутости в одиночестве и отчаянии Раскольникова, Ставрогина, Ивана Карамазова экзистенциалистские интерпретаторы Достоевского видят проявление подлинности человеческого существования.

Говоря об изображении ситуации отчуждения у Достоевского, экзистенциалисты часто сближают его с Кьеркегором и Ницше. «Что знает о себе отчужденный и изолированный индивид?» — задает вопрос Ральф Харпер. — Знает свое одиночество, свою чуждость обществу. И в конце концов ницшеанское определение величия человека одинаково применимо к самому Ницше, Кьеркегору и многим из героев Достоевского: «Великий человек тот, кто знает, как быть самым одиноким... человек, который замкнут в одиночестве не потому, что он хочет быть одиноким, но потому, что он — это он, и не может быть ему равных»².

Действительно, у Достоевского немало героев, «замкнутых» в самом одиночестве. И большей частью — это незаурядные личности.

Без сомнения и то, что связь «подполья» Достоевского с изображением духовной изоляции у экзистенциалистов существует. Вальтер Кауфман, например, не без оснований видит в фразе «подпольного человека»: «Я много раз хотел сделаться насекомым», — нить, ведущую к «Превращению» Кафки³.

Другой исследователь экзистенциализма, Х. Барнс, намечает иной источник этого образа — но опять-таки из

¹ Л. Шестов, Преодоление самоочевидностей, «Современные записки», Париж, 1921, т. 8, стр. 140.

² R. N a g r e r, The seventh solitude, N. Y. 1965, p. 11—12.

³ Existentialism from Dostoevsky to Sartre, N. Y. 1957, p. 14.

Достоевского. «Образ «Мух» у Сартра,— пишет Барнс,— навеян «Превращением» Кафки. Или, быть может,— продолжает он,— Сартр и Кафка почерпнули идею человека-насекомого из «Братьев Карамазовых» Достоевского»¹.

У Достоевского много символов «подполья». Не говоря уже о самом «подпольном человеке», можно вспомнить, что Раскольников «как паук к себе в угол забился» и хоть ненавидел эту «конуру», а «выходить из нее не хотел, и даже есть не хотел, все лежал...» (5, 435). Свое «подполье» и у Свидригайлова, представляющего вечность в виде закоптелой деревенской бабы с пауками по углам (5, 299).

Можно добавить еще, что Ипполит в «Идиоте» не хочет оставаться в жизни, принимающей странные и уродливые формы «чудовищного» насекомого, «вроде скорпиона», но только гаже и ужаснее тем, что таких в природе нет, «коричневого и скорлупчатого пресмыкающегося гада» (6, 441). И как трагически переживает он свою разобщенность с миром, где всякая мушка «место свое знает» и лишь он один всему чужой, «выкидыш» (6, 469). Можно вспомнить, как удивительно точно соответствует мироощущение Ипполита мироощущению князя Мышкина, почувствовавшего себя, после всех несчастий, таким же «выкидышем», как когда-то в Швейцарии, когда он едва умел говорить.

Все эти тарантулы, пауки и насекомые Достоевского — форма персонификации идеи враждебности мира человеку — или человека миру. И в этом смысле правы те, кто протягивает от насекомого Достоевского пить к насекомому Кафки.

Но нельзя не заметить одной особенности: и «подпольный человек», и Ипполит — люди вовсе не с тем мироощущением, которое представляется Достоевскому истинным.

«Подлинной» жизнью, если использовать терминологию экзистенциализма, живут не Ипполит, «человек из подполья», Версиков или Раскольников, но Соня и Лиза, князь Мышкин, Алеша Карамазов и Зосима. Они тоже «выпали» из объективированного миропорядка, но находятся не в состоянии вражды с обществом, не в «подполье». Напротив, они готовы принять на себя грехи людей, искупить их, очистить общество от скверны.

¹ H. Barnes, *Humanistic Existentialism*, Lincoln, Univ. of Nebraska press, 1965, p. 86.

Уход в «подполье» — не путь к достижению подлинности. Подполье — все же болезнь, нравственная или даже физическая.

Ипполит, например, обречен на смерть чахоткой. Именно близость смерти сделала трагическим его ощущение разьединенности с миром. Но мир вовсе не кажется ему безобразным, мир прекрасен — трагично лишь то, что весь этот «пир жизни» не коснется его. И за это — он отвергает мир.

«Для чего мне ваша природа, ваш Павловский парк, ваши восходы и закаты солнца, ваше голубое небо и ваши вседовольные лица, когда весь этот пир, которому нет конца, начал с того, что одного меня счел за лишнего?» — восклицает Ипполит (6, 469). «Что мне смерть «наших ближних», материнская любовь, что мне бог, тот или иной образ жизни, который выбирают для себя люди, судьбы, избранные ими, раз одна-единственная судьба должна была избрать меня самого, а вместе со мною и миллиарды других избранных... им тоже когда-нибудь вынесут приговор»,¹ — повторяет интонацию Ипполита Мерсо. Но Мерсо безразличен мир, в который так влюблен Ипполит. Жизнь обесмысленна для него не близостью его смерти, но смертностью человека вообще. Все — избранные. Всех выбирает судьба — а не они ее. Все перед смертью равны.

Ипполит ощущает свою трагедию именно потому, что поставлен в неравные условия с другими людьми. То, что другим будет вынесен когда-нибудь смертный приговор, не имеет для Ипполита значения — он ощущает себя единственным лишним на этом пиру жизни. Бесконечная и несправедливая жестокость мира видится ему в том, что *его* лишили права наслаждаться тем, что есть с избытком у других, — здоровьем, радостью жизни. Он ощущает мир, как глубоко враждебный лично ему, а себя — глубоко несчастным. Он не хочет оставаться в жизни, принимающей уродливые формы, но смерть представляется ему еще большим ужасом и уродством.

Его мироощущение — это именно то мироощущение, которое стремится преодолеть экзистенциализм. Трагедия Ипполита в том, что он много ждал от жизни — жизнь же бессовестно обманула его ожидания. Самоубийство, на которое он покушается, — итог разочарования.

¹ А. Камю, Избранное, «Прогресс», М. 1969, стр. 130.

Это таким, как он, советует Камю в «Мифе о Сизифе» не ждать ничего от жизни, принимать ее Абсурд, погружаться в него. Тогда не будет и поводов для разочарований в смысле жизни, ведущих к самоубийству.

Именно таков Мерсо, не ждущий ничего от людей, от общества, от мира.

И эта внутренняя «защищенность» от разочарований дает ему возможность бестрепетно встретить смерть, а безразличие мира, приведшее в отчаяние Ипполита, кажется ему не ужасным — «нежным».

Вспоминая перед казнью смерть своей матери, Мерсо размышляет: «На пороге смерти мама, вероятно, испытывала чувство освобождения и готовности все пережить заново... Как будто недавнее мое бурное негодование очистило меня от всякой злобы, изгнало надежду и, взирая на это ночное небо, усеянное знаками и звездами, я в первый раз открыл свою душу ласковому равнодушию мира. Я постиг, как он подобен мне, братски подобен, понял, что я был счастлив и все еще могу назвать себя счастливым. Для полного завершения моей судьбы, для того чтобы я почувствовал себя менее одиноким, мне остается пожелать только одного: пусть в день моей казни соберется много зрителей и пусть они встретят меня криками ненависти»¹.

Мерсо, осознавший «перед лицом смерти» свободу и свое достоинство, стойко осуществляющий свой «проект» личности, по мнению Камю, достигает подлинности существования в «неподлинном» мире. Мерсо — экземпляр нормального человека в больном обществе.

Ипполит — больной человек, вытесненный из «пира жизни». Но сам мир, выкинувший из себя Ипполита, так же как и мир, из которого «выпали» Раскольников или герой из «Записок из подполья», вовсе не рисуется Достоевскому «тюрьмой».

«Подполье», таким образом, не «мир свободы», а мир человеческих отношений — далеко не тюрьма. Достоевский мыслит взаимодействие между этими двумя мирами совершенно по-иному, чем экзистенциализм, выворачивающий наизнанку традиционно-гуманистическое понимание отношений личности и общества.

Здесь уместно коснуться точки зрения Достоевского на абсурдность мира. Нет нужды напоминать, что поло-

¹ А. Камю, Избранное, «Прогресс», М. 1969, стр. 131.

жение об Абсурде является краеугольным камнем экзистенциализма.

«Существует лишь один действительно серьезный философский вопрос — это вопрос самоубийства», — так начинает Камю свой знаменитый «Миф о Сизифе», манифест философии Абсурда. Самоубийство — естественное стремление человека, осознавшего абсурдность окружающей действительности, — таков один из важнейших постулатов Камю.

Вопрос о глубокой связи самоубийства и осознания бессмысленности бытия глубоко волновал Достоевского.

Поводом для появления статьи «Приговор» — тоже своего рода эссе об Абсурде — явилось размышление о причинах самоубийства дочери Герцена, Лизы, — самоубийство от «холодного мрака и скуки». Герой «Приговора» (приходящийся несколько сродни другому «идейному самоубийце» Достоевского, Кириллову из «Бесов») поражен абсурдностью человеческой жизни. Даже кратковременная возможность счастья в этом мире для него невозможна — мир обесмыслен смертностью человека, конечностью его существования как неповторимой личности («Не буду и не могу быть счастлив под условием грозящего завтра нуля») (XI, 321).

Он сознает, что протестовать против судьбы, уготованной ему в мире, протестовать против «мертвых и вечных» законов природы — бесполезно, но в мысли, что он обязан им подчиниться, герою «Приговора» видится глубочайшее неуважение к человечеству.

Давящая необходимость природы, неизвестно зачем произведшей человека на свет, глухой к вопросам человека о цели этого «наглого» эксперимента, вызывает у героя «Приговора» чувство протеста: «...так как... нахожу эту комедию, со стороны природы, совершенно глупую, а переносить эту комедию, с моей стороны, считаю даже унижительным — то в моем несомненном качестве истца и ответчика, судьи и подсудимого, я присуждаю эту природу, которая так бесцеремонно и нагло произвела меня на страдание — вместе со мною к уничтожению... А так как природу я истребить не могу, то и истребляю себя одного, единственно от скуки сносить тиранию, в которой нет виноватого» (XI, 322), — заключает свои рассуждения будущий самоубийца. Вывод героя «Приговора» — это исходная точка рассуждений А. Камю, который, однако, пытается найти уязвимое место в логической связи Абсурда и самоубийства.

Несмотря на то, что принцип абсурдности бытия давно уже провозглашен (среди своих предшественников Камю называет Ясперса, Хайдеггера, Кьеркегора и Шестова), принцип неизбежной связи Абсурда с самоубийством, по мнению Камю, остался непреодоленным, потому что не было выработано правильное отношение к Абсурду. Нужно не стремиться устранить Абсурд (отличительным свойством которого является неустранимость), но напротив, осознав эту неустранимость, погрузиться в него. Самоубийство — как итог осознания бессмысленности существования — связано с разочарованием, с первоначальной неверной настроенностью человеческого сознания, предполагающего наличие в мире смысла. Нужно же не искать смысл — но сознать бессмысленность мира; не протестовать против этой бессмысленности — но погружаться в Абсурд, презирая его.

В стоическом принятии Абсурда, в трагическом бунте, обреченном на поражение, в непрерывной и бессмысленной борьбе, подобной сизифову труду, человек должен обрести свою личность, и это достижение подлинности существования не вопреки, а благодаря Абсурду — дает возможность противостоять стремлению к самоубийству.

Несмотря на громадное различие Мерсо, героя «Постороннего», и экзистенциалистского идеала человека, Сизифа, становится очевидной связь между романом Камю и почти одновременно написанным философским эссе.

Мерсо не ощущает ужаса приближающейся смерти, не чувствует себя несчастным перед лицом ее именно потому, что был погружен «в нежное безразличие мира», иначе — в Абсурд. То равнодушие природы, которое доводит до отчаяния героя «Приговора», ищущего в своем существовании смысл и цель, — дарует ощущение счастья герою «Постороннего», погруженному в Абсурд и приветствующему безразличие мира как «братское» расположение к себе, столь же безразличному всему.

Камю пытается снять связь Абсурда и самоубийства — погружением в Абсурд. Идеи Достоевского, воплотившиеся в «Приговоре», выражены в косвенной форме. Обосновывание необходимости самоубийства при утрате веры в смысл и цель жизни находятся, разумеется, в системе доказательств от противного. Поскольку признание абсурдности мира ведет к самоубийству, следовательно, мир не абсурден — таков вывод Достоевского. Точнее, не вывод даже — постулат, потому что сам-то Достоевский не

подвергает сомнению наличие смысла в мире. Рассуждения самоубийцы — для него один из неверных ходов человеческого сознания. Оно выше, чем сознание человека, для которого «все явления жизни проходят в самой трогательной простоте» и до того понятны, что и думать не о чем (XI, 318), однако обнаруживает бессилие человека постичь всю сложность мира («другого наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что... не в силах... их обобщить и упростить... он прибегает к другого рода упрощению и, *просто запросто*, сажает себе пулю в лоб» (XI, 318). Итак, рассуждения героя «Приговора» — факт упрощенного подхода к миру. Путь же к истине сложен. Мир не может быть бессмыслен — это основной постулат Достоевского. Ложные установки человеческого сознания, ложные идеи и действия, наличие в мире зла, необъяснимых страданий — все это обесмысливает мир.

Отсюда понятен и бунт «подпольного человека» против природной необходимости, и бунт Раскольникова против фальшивых моральных ценностей, и бунт Ивана Карамазова против мирового зла. Но это лишь одна из сторон проблемы. Достоевский исследует, ведет ли разрыв с миром к подлинности существования, и оказывается, что в бунте против мира, в конфликте личности с обществом есть правота личности — но есть и ложь. Правота состоит в отрицании фальшивых ценностей. Но что же утверждает своим бунтом личность, оказавшаяся в конфликте с миром? Достигает ли она свободы, подлинности бытия? Могут ли добытые путем бунта ценности заменить отринутые?

Вернемся к Раскольникову, конфликт которого с миром является исходной точкой романа. Что послужило причиной этого конфликта?

Л. Шестов утверждает, что мысли Раскольникова — мысли самого Достоевского и что Достоевский, возможно, оказал влияние на Ницше.

Действительно, в теории Раскольникова есть немало общего с Ницше.

«Люди, по закону природы, разделяются *вообще* на два разряда: на низший... так сказать, на материал, служащий единственно для зарождения себе подобных, и собственно на людей, то есть имеющих дар или талант сказать в среде своей новое слово» (5, 270), — рассуждает он. И человек, стоящий над толпой, имеет право властвовать над ней.

«Человек есть нечто, что должно превзойти...— скажет через некоторое время Заратустра, создатель которого оказал немалое влияние на экзистенциализм.— Все существа до сих пор создавали что-нибудь выше себя... Что такое обезьяна в отношении человека? Посмешище или мучительный позор. И тем же самым должен быть человек для сверхчеловека...»¹

Человек низшего разряда для Раскольникова даже и не обезьяна — это «вошь», «тварь дрожащая». И «властелин» имеет право как угодно распоряжаться «дрожащей тварью». Разумихин говорит Раскольникову по поводу его статьи: «Что действительно оригинально во всем этом...— это то, что все-таки кровь *по совести* разрешаешь... Ведь это разрешение крови *по совести*... по-моему, страшнее, чем бы официальное разрешение кровь проливать, законное...» (5, 274).

«Совість принуждает Раскольникова стать на сторону преступника,— продолжает эту мысль Шестов.— Ее санкция, ее одобрение, ее сочувствие уже не с добром, а со злом. Самые слова «добро» и «зло» уже не существуют. Их заменили выражения «обыкновенность» и «необыкновенность», причем с первым соединяется представление о пошлости, негодности, ненужности; второе же является синонимом величия. Иначе говоря, Раскольников становится «по ту сторону добра и зла», и это... когда Нитше еще был студентом и мечтал о высоких идеалах. Правду сказал Разумихин — мысль совершенно оригинальная и целиком принадлежащая Достоевскому. В 60-х годах никому не только в России, но и в Европе ничего подобного и не снилось»².

Но так ли оригинальна теория Раскольникова, что она никому не могла прийти в голову, как считает Шестов?

Вопрос этот важен для выяснения художественного метода Достоевского. Поэтика экзистенциалистских произведений — нереалистична. Не случайно и то, что экзистенциалистские интерпретаторы Достоевского отказывают ему в реализме. Бердяев, например, утверждая, что всякое подлинное искусство символично, считает символическим и художественный метод Достоевского. Типов, подобных Раскольникову, Ивану Карамазову и Шигалеву,— не было в эпоху Достоевского, говорит он. Они народились

¹ Ф. Ницше, Так говорил Заратустра, СПб. 1907, стр. 8.

² Л. Шестов, Достоевский и Нитше, СПб. 1909, стр. 106.

лишь на рубеже двух веков, в кризисную эпоху, суть которой гениально предвосхитил Достоевский.

Достоевский — художник духа, пишет Бердяев. Он исследует дух человека, судьбу человека в определенной ситуации, чаще всего судьбу человека, «отпущенного на свободу». Поэтому Достоевского не интересуют ни быт, ни даже характеры, — он берет человека «выпавшим из космического порядка», «открывает неотвратимые результаты путей свободы»¹.

Слова, сказанные здесь Бердяевым о Достоевском, очень подошли бы к типично экзистенциалистскому произведению, например, к «Мухам» Сартра, где действительно исследуются не реалистические характеры, но проблема свободы человека, «выпавшего из космического порядка», бросившего вызов этому порядку, обществу, богам.

Однако преступление Раскольникова — это не философский эксперимент, как у Сартра, имеющий целью отделить человека от мира, чтобы испытать его судьбу на свободе и в трагической разъединенности с миром.

Между реализмом Достоевского и символично-рационалистической поэтикой Сартра в «Мухах», между Орестом — абстрактным героем, противостоящим столь же абстрактному миру, — и Раскольниковым, студентом 60-х годов, четко приписанному к определенному месту и времени, — существует колоссальная разница.

Утверждения, будто Раскольников — не реалистический герой, его преступление — искусственно созданная, экспериментальная ситуация, а его теория не имеет никаких корней в современной ему действительности, легко опровергаются анализом той общественной атмосферы, в которой зародилась идея романа. Существует ряд работ о Достоевском, где подробно исследуется связь теории Раскольникова с философией Штирнера, с книгой Наполеона III, со многими тенденциями современной ему действительности.

Вопреки утверждению Шестова, что Достоевский единственный теоретический отступник добра и воевал с одним лишь собой, вопреки утверждению Бердяева, что типов, подобных Раскольникову, в эпоху Достоевского не было, — Достоевский ухватил в современной ему действительности те тенденции индивидуалистического сознания,

¹ Н. Бердяев, *Мирозозерцание Достоевского*, Берлин, 1923, стр. 43.

которые станут слишком очевидными спустя половину столетия.

Теория Раскольникова — сложный сплав идей, из которых многие войдут в экзистенциализм. Но сам Раскольников — не экзистенциалистский герой. Его теория слишком противоречит его собственной внутренней сущности.

Отношения Раскольникова с миром не похожи на отношения с ним Рокантена, Матье Деларю (Сартр) или героев Кафки. Раскольников — не «посторонний» миру. Да и сам мир — не некая абстрактная сила, противостоящая личности, враждебная ей. Сидя в своей «конуре», своем подполье, Раскольников сочинил теорию, в которой фигурируют его конкретное «я» и абстрактное, безликое общество. Но опыт человеческих связей заставляет его убедиться, что абстрактного общества не существует. Оно состоит из конкретных людей. На одном его полюсе — хищники, вроде Лужина или надворного советника Чебарова, на другом — Мармеладовы. Беда теории Раскольникова в том, что бунт против Лужиных, если он осуществляется средствами Лужиных, оказывается и бунтом против Мармеладовых, против человечества. Насилие, направленное против «паучихи» Алены Ивановны, оказывается и насилием над кроткой Лизаветой.

Мир, в котором живет Раскольников, мир человеческих страданий и свободного самопожертвования Сони, мир страшный, уродливый, злой и бесконечно прекрасный, отталкивающий и притягивающий к себе Раскольникова, — этот мир не абсурден. И Раскольников страдает не только от гнета лживых установлений общества, но и от ситуации духовной изоляции, в которой он оказался благодаря человеконенавистнической теории, отделившей его от человечества.

Тяжесть этого отъединения углубляется тем, что Раскольников не является «посторонним» миру, трагизм его конфликта с миром тем глубже, что он не испытывает чувство безразличия и отвращения к людям, ко всему человеческому, что так характерно для экзистенциалистского героя.

Это отвращение может проявляться и в бунте и в равнодушии. «И моя тоска одиночества, и моя бунтующая воинственность одипаково коренятся в этой чуждости мира»¹, — пишет о себе Бердяев, и слова эти применимы к

¹ Н. Бердяев, Самопознание, Париж, 1949, стр. 69.

любому экзистенциалистскому герою. Рокантен у Сартра испытывает острое чувство отворачивания к миру и к людям, «тошноты»; Мерсо Камю — лишен всех связей с миром, совершенно равнодушен ко всему и всем, посторонний. Он останется посторонним и в равнодушном неприятии мира, и в бунте против него, выраженном в убийстве. Экзистенциалистский герой лишен не только общественных, но и человеческих связей.

Что связывает нас? всех нас?—
Взаимное непониманье¹,—

пишет Георгий Иванов.

Существование экзистенциалистского героя поэтому производит впечатление призрачности, какого-то промежуточного состояния между жизнью и смертью, символически выраженного в существовании охотника Гракхуса у Кафки.

«Мы не способны ни умереть, ни жить»,— говорит Франц в «Затворниках Альтоны» у Сартра.— «Ни соединиться, ни расстаться»,— подхватывает Иоганна². Георгий Иванов пишет о жизни, которая вряд ли может и быть названа жизнью:

...Нельзя сказать, что я скучаю,
нельзя сказать, что я живу,
не обижаясь, не жалея,
не вспоминая, не грустя...

...Так труп в песке лежит, не тлея,
и так рожденья ждет дитя³.

Но разве присуще Раскольникову чувство равнодушия к жизни, отворачивания к миру и людям, которое так характерно для того же Мерсо? Если рефрен, сопровождающий все действия и слова Мерсо: «мне это было безразлично»,— то к поведению Раскольникова применимы слова прямо противоположные. Ему ничто, касающееся человека, не безразлично: он единственный из всех окружающих с сочувствием выслушивает исповедь Мармеладова и оставляет у нищей семьи свои последние копейки; он хлопочет перед смертью Мармеладова — посылает за доктором, просит того хоть как-то облегчить последние минуты умирающего, оставляет все свои деньги, в которых так пуждает-

¹ Г. Иванов, Стихи, Нью-Йорк, 1958, стр. 77.

² Ж.-П. Сартр, Пьесы, «Искусство», М. 1967, стр. 545.

³ Г. Иванов, Стихи, Нью-Йорк, 1958, стр. 35.

ся сам, на похороны; из эпилога мы узнаем, что Раскольников, будучи в университете, «из последних средств» помогал чахоточному товарищу, а когда тот умер, содер­жал его отца, что во время пожара он спас из уже заго­ревшей квартиры двух малепьких детей.

Если Мерсо не понимает, что значит любить мать, а любовницу он забывает тотчас же после ее смерти («Воспоминания о Мари стали для меня безразличны. Мертвая — она не интересовала меня, — размышляет Мерсо. — Я находил это нормальным, так же как считал вполне понятным, что люди забудут меня после моей смерти... Не могу сказать, что такая мысль была горька для меня»¹), то для Раскольникова мысль об утрате любви близких людей нестерпима.

«Маменька, что бы ни случилось, что бы вы обо мне ни услышали, что бы вам обо мне ни сказали, будете ли вы любить меня так, как теперь?» (5, 538) — с тревогой спрашивает Раскольников в конце романа.

«Ты плачешь, сестра, а можешь ты протянуть мне руку?» (5, 542) — задает он вопрос Дуне.

Но откуда это мучительное сомнение в любви близких? Откуда возникшее вдруг ощущение трагической разъединенности с ними? «Мать, сестра, как любил я их», — горестно размышляет Раскольников, удивляясь отсутствию прежнего чувства.

Причина тому — убийство. Вместе со старухой Раскольников убил часть себя, «как бы отрезал себя от всего человечества». И эта разъединенность оказывается непере­носимой. «О, ни за что, ни за что не прощу старушонке!» (5, 286) — восклицает он.

Шестов считает, что Раскольников оказался раздавленным «неизвестно за что» и Достоевский требует у мира ответа за Раскольникова, «забытое богом и людьми существо», словно ножницами отрезанное от всего, «обре­ченное уже здесь, на земле на вечные адские мучения»². Но только ли мир виноват в его одиночестве? Человечество ли оттолкнуло Раскольникова от себя своей пошлостью и обыденностью, или он отделил себя от человечества жестокостью и презрением к нему? Раскольников совершил преступление против человечества. Он заподозрил, что человек — вошь. Он убил человека. И это углубило его тра-

¹ А. Камю, Избранное, «Прогресс», М. 1969, стр. 126.

² Л. Шестов, Умозрение и откровение, Париж, 1964, стр. 183.

гическое состояние разобщенности с человечеством. Опыт свободы от общества, через который проходит Раскольников, оказывается опытом трагическим. Свобода, переходящая в бессмысленный и своевольный бунт, ведет не к подлинности существования, но к атрофии человеческого, к нравственному уродству.

Пути человеческой свободы многократно привлекали внимание Достоевского, тщательно им исследовались. Две стороны проблемы неизменно представляли взору писателя: право личности на свободу не подлежит сомнению. Свобода состоит не в осознании необходимости, свобода личности абсолютна и беспредельна. И здесь он сближается с экзистенциализмом. Но экзистенциализм не видит той опасности следования «путем свободы», опасности своевольного бунта, которая так ужасала Достоевского.

Утверждение принципа «все позволено» — последнего предела человеческой свободы — Достоевский связывал с отрицанием бога. Точно так же атеистический экзистенциализм ставит отсутствие бога в связь с принципом тотальной свободы человека.

«Если бога нет — нет никаких ценностей и убеждений, существование которых санкционировало бы наши поступки», — утверждает Сартр. «Бог умер... — пишет Сартр. — Он говорил с нами, а теперь он молчит. Быть может, он спит мертвым сном где-то вне нашего мира, как дух мертвеца. Быть может, он просто сомкнул глаза... Бог умер — но человек жив, и потому он становится атеистом»¹. Однако дело не в том, что человек становится атеистом, — дело в том, что такой атеизм, причина которому смерть бога, уничтожает внешние нормы, определяющие человеческие поступки.

Вспомним, что и Ницше «смерть бога» ставил условием утверждения права сверхчеловека: «Но теперь умер этот бог! — восклицает Заратустра, отвергая христианский принцип равенства людей. — Перед толпой мы не хотим быть равны!.. Вы, высшие люди, этот бог был величайшей вашей опасностью. С тех пор как лежит он в могиле, вы впервые воскресли. Только теперь наступает великий полдень, только теперь высший человек становится господином!.. Бог умер — теперь хотим мы, чтобы жил сверхчеловек»².

¹ Цит. по кн.: W. E a r l e, *Christianity and Existentialism*, N. Y. 1963, p. 45.

² Ницше, Так говорил Заратустра, СПб. 1907, стр. 317.

Идею Ницше о сверхчеловеке, условием появления которого является смерть бога, задолго до Ницше выразил Кириллов Достоевского. «Жизнь есть боль, жизнь есть страх, и человек несчастен», — говорит Кириллов (7, 123). — Человек живет под вечным страхом, веря в тот свет, в бога — и наказание. Но надо отвергнуть бога — и поставить на его место человекобога (не богочеловека — Христа, — а человекобога — самообожествляющего себя человека, прообраза «сверхчеловека» Ницше).

«Кто победит боль и страх — тот сам бог будет» (7, 123), — продолжает Кириллов. Что надо, чтобы победить «боль и страх», связанный со старой идеей бога? «Я три года искал атрибут божества моего и нашел: атрибут божества моего — Своеволие!» (7, 644) — восклицает Кириллов. «Если нет бога, то я бог... Если бог есть, то вся воля его, и из воли его я не могу. Если нет, то вся воля моя, и я обязан заявить своеволие» (7, 641).

Почему обязан? Ведь если нет бога и он ощущает себя богом, то, выражаясь словами «человека из подполья», с него «никто его воли не снимает», — заявляй или не заявляй Кириллов своеволие, он все равно свободен.

Но, оказывается, для утверждения такой свободы мало внутреннего ее сознания — нужно именно действие, направленное на разрушение привычных связей с миром.

В «Бытии и ничто» Сартр провозглашает цель человека — стать богом, то есть в данном случае — реализовать свою свободу в соответствии со своей внутренней сущностью, осознать отсутствие ее ограничений вовне.

«Я сам — свобода! — говорит Орест Юпитеру в «Мухах». — Едва ты создал меня, я перестал тебе принадлежать... Свобода ударила в меня, она меня пронзила, — природа отпрянула... Небо — пусто, там нет ни Добра, ни Зла, там нет никого, кто мог бы повелевать мной»¹.

Убийство для Ореста становится не столько мстью за смерть отца, сколько внутренним долгом, реализацией свободы. Своим «своеволием» он низвергает Юпитера — тот оказывается не властен над ним. Точно так же Кириллов должен заявить своеволие, чтоб «уничтожить» бога.

Поэтому Кириллов и заявляет самый полный пункт своеволия — убивает себя. Убийство это в романе производит впечатление чего-то ужасного и вместе с тем неле-

¹ Ж.-П. Сартр, Пьесы, «Искусство», М. 1967, стр. 76, 77.

пого, глубокого насилия над человеческой природой — кто в «Бесах» больше влюблен в жизнь, чем этот несчастный самоубийца, мечтающий стать человекобогом?

Самоубийство Кириллова — нелепо и безопасно для других. Но теория его далеко «не невинна», как любит выражаться Достоевский. «Знаете что, — замечает Верховенский, — я бы на вашем месте, чтобы показать своеволие, убил кого-нибудь другого...» (7, 642).

Кириллов с негодованием отвергает этот совет, считая, что убийство — низший пункт своеволия, а высший — преодоление страха смерти. Но ведь не все теоретики своеволия будут классифицировать его по пунктам.

Иван Карамазов, отталкиваясь от той же предпосылки, что и Кириллов (смерть бога будет началом явления человекобога), создал принцип «все позволено», практическую реализацию которого осуществил Смердяков.

«Нет ничего истинного — все позволено», — сформулирует потом Ницше свою мораль — вернее, отсутствие морали — «по ту сторону добра и зла», а Шестов напишет: «Можно с уверенностью утверждать, что никогда немецкий философ не дошел в «Генеалогии морали» до такой смелости и откровенности в изложении, если бы не чувствовал за собой поддержки Достоевского»¹.

Но была ли поддержка? «Все позволено» ужасало Достоевского. Кириллов хочет заявить «своеволие», преодолеть страх смерти, чтобы поставить себя на место бога, стать самому богом или, точнее, «чело­веко­бо­гом». Явление человекобога включает целый период развития человечества, и, пророчествует Кириллов, «историю будут делить на две части: от гориллы до уничтожения бога и от уничтожения бога до...» — «До гориллы?» — насмешливо перебивает рассказчик. «До перемены земли и человека физически», — не замечает иронии Кириллов.

Реплика эта знаменательна. Слишком много выстраданного Достоевским стоит за этой «гориллой», слишком реально осязает он опасность явления кирилловского человекобога или ницшеанского сверхчеловека.

Достоевский не допускал возможности автономии морали. Он страшился «подпольных идей», ведущих к высвобождению иррациональных сил, к разгулу ничем не контролируемых подпольных стихий, к утверждению принципа «все позволено», возвращению к горилле.

¹ Л. Шестов, Достоевский и Ницше, СПб. 1909, стр. 108.

И нельзя сказать, чтобы эти опасения были лишены основания.

В начале XX века Шестов писал: «Во всей русской литературе нашелся только один писатель, Н. К. Михайловский, почувствовавший в Достоевском «жестокого» человека, сторонника темной силы, искони считавшейся всеми враждебной. Но даже и он не угадал всей опасности этого врага. Ему показалось, что стоит только обнаружить «злонамеренность» Достоевского, назвать ее настоящим именем, чтоб убить ее навсегда. Не мог он думать... что подпольным идеям суждено вскоре возродиться вновь и предъявить свои права не робко и боязливо, не под прикрытием привычных, примиряющих шаблонных фраз, а смело и свободно, в предчувствии несомненной победы.

«Чертово добро и зло», казавшееся случайной фразой в устах чуждого автору героя романа, теперь облеклось в ученую формулу «по ту сторону добра и зла» и в таком виде бросает вызов тысячелетней вере всех живших до селе мудрецов»¹.

Вот этого ницшеанского аморализма, этого «по ту сторону добра и зла» и опасался Достоевский, прозорливо предчувствуя, какие кошмары сулит доведенный до логического конца принцип ничем не связанной свободы человеческой личности.

Нельзя, разумеется, отождествлять антибуржуазный пафос Ницше с человеконенавистнической теорией его вульгаризаторов и еще в меньшей степени — с экзистенциалистской концепцией отсутствия внешних ограничений свободы при «конструировании себя». Но нельзя и не видеть их изначального теоретического родства. Как бы ни корректировалась в экзистенциализме категория свободы категорией ответственности, отсутствие внешних ценностей, руководящих выбором человека, делает ее этически нейтральной. Человек ответствен перед собственной экзистенцией. Норм нравственности, санкционирующих его поступки, не существует. И совсем не случайно, что те представители экзистенциализма, которые задумались над проблемой ответственности человека перед человечеством, приходят к выводу о его теоретической несостоятельности. Концепция отношения личности и общества, воплотившаяся в «Чуме» и в «Постороннем» Камю, по сути, противоположны. Человек не может уклониться от ответств-

¹ Л. Шестов, Достоевский и Ницше, СПб. 1909, стр. 122—123.

ности за все происходящее в мире, ему не может быть безразлично человечество, не может быть безразлична судьба каждого отдельного человека, — эта мысль, сквозящая в «Чуме», невольно заставляет вспомнить идею Достоевского об ответственности каждого за всех и за все.

Но в то же время позиция, избранная, скажем, любимым героем Камю, «свидетельствовать в пользу зачумленных» основана исключительно на внутреннем самоощущении личности, а не на чувстве нравственного долга.

Достоевский же, приветствуя опыт прохождения через свободу, на протяжении всего своего творчества пытается найти ей ограничение в неких нравственных принципах, находящихся вне ситуации человеческого существования, в объективно существующих законах морали, гуманности, нравственности, долге человека перед человечеством. Нельзя не видеть, разумеется, что эти объективные «нормы нравственности» связываются у писателя с христианством, точнее — с «положительно прекрасным» образом Христа. Но нельзя не заметить и того, что художественный смысл религиозно-нравственных исканий Достоевского далеко не однозначен, что с ним связывается гуманистическое утверждение общности людей, осознание смысла человеческого существования не в противопоставлении себя человечеству, а в единении с ним.

В противоположность экзистенциализму Достоевский, видя поверхностность и фальшь существующих в обществе связей, не торопится отринуть их вообще, не осмысляет мир человеческих отношений как неподлинный, не приветствует конфликт личности и общества как неизбежный. Он пытается исследовать суть этого конфликта, трагедию отъединенности человека от человечества, пути свободы человека, способы обретения подлинности существования.

И обнаруживается, что путь свободы сложен, трагичен, что принцип «все позволено» несовместим с природой человека и терпит моральный крах. Однако прохождение через опыт свободы оказывается необходимым моментом в развитии личности, стремящейся обнаружить некие нравственные законы человеческих поступков.

*

Проблема свободы человеческой личности имеет в экзистенциализме еще один аспект. Протест против понимания свободы как познанной необходимости выливается не

только в протест против исторической или природной необходимости, но и в протест против познания как средства обретения свободы. Разум и его дитя наука напрасно притязают на то, что могут дать человеку объяснение своего предназначения, объяснение мира и указать путь к свободе. В действительности же они сообщают лишь общепринятые истины и идеалы, затрудняющие личности прорыв к подлинному существованию, — так утверждает экзистенциализм. Знание, по мнению Шестова, «порабощает человеческую волю, подчиняя ее вечным истинам, по самой своей природе враждующим со всем живым, со всем, способным хоть как-нибудь проявить свою независимость...»¹. И поэтому одно из условий осуществления экзистенции — ограничение власти разума вместе с его установлениями.

Весь пафос мысли Шестова заключается в том, чтобы «страхнуть», по его собственному выражению, с себя власть «бездушных и ко всему безразличных истин», чтобы от умозрительной философии перейти к «философии конкретного существа», питающейся «истиной откровения», а не «плодами с древа познания».

И в этой борьбе он обращается за поддержкой к Достоевскому и Кьеркегору. На сходство в постановке проблемы власти разума у этих двух мыслителей указывают авторы ряда современных работ по экзистенциализму.

«Вслед за Кьеркегором, восставшим против разума и логики, обретает философский голос «подпольный человек», — пишет У. Барретт. Философская значительность «подпольного человека» в том, что он утверждает свою правоту совершенно иррационально, «без какой-либо попытки построить подобие логической структуры, с помощью лишь той искренней философской экспрессии, которую принес с собой Кьеркегор»². И, по мнению Барретта, это дает возможность занести Достоевского в число прямых предшественников экзистенциализма.

Действительно, восстание «подпольного человека» против «стены» — незыблемых законов природы, естественного развития, необходимости — очень похоже на позицию Шестова, сделавшего борьбу против разума главной темой своей философии. Первым условием утверждения свободы

¹ Л. Шестов, Киргегард и экзистенциальная философия, Париж, 1939, стр. 167.

² W. Barrett, What is existentialism? N. Y. 1964, p. 46.

человека Шестов ставит борьбу с разумом. Двучленная формула Ницше «нет ничего истинного — все позволено», первая часть которой направлена против законов природы и естественного развития, а вторая — против тех, «кто становится на защиту» законов природы (так оскорблявших «подпольного человека»), — формула эта исчерпывающим образом дает программу борьбы против «обыденности», стремящейся всем навязать свои принципы, — так утверждает Шестов в своей первой книге о Достоевском.

Мысли Шестова, высказанные в начале века, в 60-х годах повторяет Р. Харпер. Сверхчеловек руководствуется инстинктом, а не разумом, комментирует Харпер идеи Ницше. Разум должен быть слугой, а не господином. Иррационализм Ницше, считающего разум каким-то жалким исключением в природе, не имеющим цели, Харпер сближает с позицией «подпольного человека», восставшего против разума, замечая, что это же — позиция и самого Достоевского¹.

Однако Р. Харпер, так же как раньше Шестов, не учитывает всех целей, которые преследовал Достоевский, подвергая критике разум, не учитывает направленности критики.

Ницше критикует разум за ограничение свободы человека, за нормы, которые он пытается установить. «Подпольный человек», действительно, в этом близок Ницше. «Хотение... совершенно и упрямо разногласит с рассудком» (4, 156), — говорит герой «Записок», утверждая, что суть человека именно в том, чтобы подчиняться хотению, а не рассудку, хотя бы и вопреки собственной выгоде. «Стою я... за свой каприз, и за то, чтоб он был мне гарантирован, когда понадобится» (4, 161).

Слова эти восхищают Шестова, находящего пужным лишь слегка подправить «подпольного человека», добавив, что «величайшая прерогатива» подобного каприза — возможность обойтись без всяких гарантий.

В не меньшее восхищение приводит Шестова смелость, с которой герой Достоевского противопоставляет себя миру, подобно Ницше. Шестов не раз говорил о возможности влияния «Записок из подполья» на Ницше. «Ницше знал «Записки из подполья» и восторженно о них отзывался, — пишет Шестов. — Нет ничего невозможного, что его столь вызывающая фраза *pereat mundus, fiat philosophia, fiat*

¹ См.: R. Harper, *The seventh solitude*, N. Y. 1965, p. 13—14.

philosophus, fiam (пусть погибнет мир, но будет философия, будет философ, я сам) есть только перевод слов подпольного человека: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (4, 237)¹.

Ужасающий цинизм этой фразы несколько не смущает тех многочисленных комментаторов «Записок из подполья», кто видит в желчном «парадоксалисте» трагическую личность, чью свободу от тоталитарных притязаний общества защищает Достоевский. Д. Хейворд, например, считает «подпольного человека» подлинно экзистенциалистским героем. «Романтический образ бунтаря из подполья, который протестует против интеллектуального порядка, меньше пугает, с точки зрения экзистенциализма, чем образ современного частичного человека, подчиняющегося авторитарной политической власти»², — пишет Хейворд.

Нет нужды доказывать, что нельзя отождествлять автора с созданным им героем, что идеи «подпольного человека» — это еще не идеи самого Достоевского. Однако как же сам Достоевский относится к созданному им герою, к его иррациональному бунту?

Достоевский пишет в примечании, что сочинитель записок — одно из тех лиц, которые «должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых складывалось наше общество» (4, 133). Шестов считает, что это примечание преследует цель запутать читателя, — на самом же деле Достоевский лишь создает антураж для изложения собственных взглядов, которые не осмеливается прямо высказать.

Но что маскировал Достоевский и зачем? Если он затемнял смысл бунта «подпольного человека» против разума, законов общества, науки и идеалов, которыми живет человечество, примечаниями, имеющими цель отделить себя от своего героя, — то почему он наградил его отталкивающими чертами характера и заставил совершить поступки, ужасающая антиэстетичность и нелепость которых не может не снизить значения всех его теорий?

Однако еще меньше оснований предполагать, что Достоевский создал «подпольного человека» исключительно

¹ Л. Шестов, Умозрение и откровение, Париж, 1964, стр. 201—202.

² J. H a y w a r d, Existentialism and religious liberalism, Boston, 1962, p. 16, 17.

с разоблачительной целью. Нет, Достоевский требует, чтобы общество заинтересовалось этим несчастным, стоящим на краю бездны. Но от требования сочувствия к «подпольному человеку» еще очень далеко до прославления его иррационалистического бунта. Кстати, вопрос об иррационализме Достоевского большей частью решается на основании «Записок из подполья». Однако проблему эту надо решать на основании анализа всего творчества Достоевского — и тут обнаруживается, что она много сложнее, чем это кажется на первый взгляд.

Антитеза «рассудок — натура», «жизнь — теория» существует во многих произведениях писателя.

Например, Порфирий объясняет причину преступления Раскольникова «книжными мечтами», а его сломленность преступлением — противоречием между теорией и натурой.

«Неужель ты думаешь, что я как дурак пошел, очертя голову? — говорит Раскольников Соне. — Я пошел как умник, и это-то меня и сгубило!» (5, 437).

И теория о праве сильной личности на преступление, и переплетающаяся с ней идея о неразумности существования старушонки, когда на ее деньги можно сделать сотни добрых дел, — обе они продукты разума. «...С одной стороны, глупая, бессмысленная, ничтожная, злая, больная старушонка... С другой стороны, молодые свежие силы, пропадающие даром, без поддержки, и это... всюду!.. За одну жизнь — тысячи жизней, спасенных от гниения и разложения. Одна смерть — и сто жизней взамен, да ведь тут арифметика!» — слышит Раскольников рассуждения студента в трактире, поражающие его совпадением со своими собственными, точно такими же мыслями. «Конечно, она не достойна жить, — соглашается собеседник студента, — но ведь тут природа» (5, 71).

Раскольников все время пытается проверить мир разумом. Для чего живут подлецы? Зачем страдают праведники? Не может ли разум человеческий лучше распорядиться мировым устройством? «Лужину ли жить и делать мерзости, или умирать Катерине Ивановне?.. Как бы вы решили, кому из них умереть?» — задает он вопрос Соне. Вопрос коварен, но Соня мудра кроткой мудростью нерассуждающего добра. «...К чему такие пустые вопросы? Как может случиться, чтоб это от моего решения зависело? И кто тут меня судьей поставил, кому жить, кому не жить?» (5, 426).

Соня живет чувством, не доверяя разуму, не полагаясь на него. И нравственное чувство опровергает теорию Раскольникова, создание рассудка.

Но означает ли это противопоставление разуму иррационального? Что именно в разуме кажется Достоевскому неприемлемым? Сам разум или возможность аморального его использования? Именно второе.

Арифметика сама по себе этически нейтральна. «Одна смерть и сто жизней взамен», — рассуждение это как будто пленяет нехитрой трезвостью арифметического расчета. Но нравственное чувство человека должно восстать против утилитарного подхода к человеческой жизни. Ценность человеческой личности абсолютна.

К тому же с помощью арифметики нельзя учесть все случайности, которые выдвигает жизнь. Вместе со злой старушонкой под топор попадает кроткая Лизавета. Вместо одного убийства — два. И это посрамляет притязания «арифметики» решать судьбы человека и человечества.

Достоевский отвергает рациональный подход к вопросу о цели существования конкретного человеческого существа, отвергает право Раскольникова на основании пусть самой бесспорной «теории» распоряжаться человеческой жизнью. Но это не столько протест против разума, сколько протест против его извращений, тех софизмов, которые создает услужливый ум, чтобы оправдать преступления против человечности.

Точно такое же противопоставление «теории» — «натуре» содержится в «Братьях Карамазовых». Ужас Ивана перед возможностью практического воплощения его теоретических построений, безупречно выверенного логически принципа «все позволено» — подчеркивает несостоятельность самого принципа. Но разве за то разоблачается теория Ивана, что она — создание разума, а не за то, что она — безнравственное его создание?

Достоевский судит не сам ум — Достоевский и здесь разоблачает казуистику разума, способного теоретически обосновать и оправдать любое зло — вплоть до антропофагии.

Сближая мысли Достоевского с иррационализмом Ницше и Кьеркегора, экзистенциалистские интерпретаторы Достоевского не замечают различий в целях критики разума. Сверхчеловек Ницше уничтожает разум, несущий моральные ограничения его свободе. Уничтожение разума — путь к крайнему аморализму. Достоевский же критикует те

ухищрения разума, которые освобождают от нравственных норм.

Критика разума Достоевским не означает прославления иррационализма. Бердяев замечает по поводу «Записок из подполья», что Достоевский на стороне «подпольного человека», протестующего против рационализации человеческой природы и общества и верящего в неосуществимость подобной рационализации: «Всегда остается иррациональный остаток, и в нем — источник жизни»¹.

Однако «иррациональный остаток» не столько притягивал, сколько пугал Достоевского. Право на иррациональную свободу прекрасно уживается, как показала история, с массовым действием, ведущим к уничтожению всякой свободы. Ницше очень удивился бы, наверно, увидев результаты применения собственных опошленных теорий. Достоевский был прозорливее.

В иррациональном писатель видел не только «источник жизни» — живое чувство бога, — но и источник многих зол.

Подлая широта человеческой природы, которую замечает Дмитрий Карамазов, — тоже область иррационального. «Что уму представляется позором, то сердцу — сплошь красотой», — говорит он. — «Красота... не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с богом борется, а поле битвы — сердца людей» (9, 139).

Добро и зло могут казаться равно привлекательными. Ум и сердце расходятся в их оценке. Достоевского мучила возможность совпадения полюсов в красоте, «идеала Мадонны» и «идеала Содомского». Аркадий Долгорукий дивится на способность человека лелеять в своей душе высочайший идеал рядом с высочайшей подлостью, а его отец замечает, что может преудобнейшим образом ощущать два противоположных чувства разом, хотя и знает, что это бесчестно.

Но как бороться с двойными мыслями и двойными чувствами? С помощью разума? Чувства? Инстинкта? Если сердце не способно отделить добро от зла, если «идеал Мадонны» и «идеал Содомский» равно привлекательны для него, — то что может дать критерии для их различия? Быть может, знание? То самое знание, против которого с такой энергией восставал Шестов?

¹ Н. Бердяев, *Мирозерцание Достоевского*, Париж, 1968, стр. 51.

Да, у Достоевского много проклятий разуму. В «Сне смешного человека» он нарисовал картину гибели людей прекрасной планеты, развращенных одним лишь знанием добра и зла. «Для чего познавать это чертово добро и зло, когда это столького стоит!» — восклицает Иван Карамазов (9, 304), восставая против объяснения незаслуженных детских страданий свободой воли, предоставленной человеку в выборе между познанным добром и злом. «Никогда разум не в силах был определить зло и добро или даже отделить зло от добра, наука же давала разрешения кулачные», — пересказывает Шатов мысли Ставрогина (7, 266).

Шестов часто вспоминает о проклятиях разуму, раздающихся со страниц Достоевского, часто цитирует «Сон смешного человека», представляющийся ему вариантом библейской легенды о грехопадении.

Но он забывает, что у Достоевского есть и другие картины, — например, существования людей, не «развращенных» знанием добра и зла, не ведающих различия между ними, «тысячи миллионов счастливых младенцев», освобожденных от тяжкого гнета познания и свободы Великим Инквизитом. Не лучше ли трагический путь знания, чем счастливое неведение и добровольное рабство в стаде Великого Инквизитора? Так свобода и истина оказываются связанными не с иррациональным бунтом, но со знанием добра и зла.

Что же можно определить как истинные взгляды Достоевского, если роль разума в «Сне смешного человека» и в «Легенде о Великом Инквизиторе» оценивается Достоевским с противоположных позиций, если в одном случае разум кажется Достоевскому палачом свободы, а в другом — условием ее осуществления?

Можно ли выделить одну из этих сторон как подлинные взгляды писателя? Можно ли точно сказать — прославлял или проклинал Достоевский иррациональную свободу?

Проще всего, напомнив о противоречивости идей Достоевского, сказать, что писатель запутался в собственных противоречиях.

Противоречий Достоевского, разумеется, отрицать нельзя. Но тут дело не в них. У Достоевского идея превосходства иррационального над рассудком проходит через все стадии и в конце концов изживает себя. Иррациональная свобода оказывается рабством. Подлинная свобода

обретается через познание добра и зла. Но и знание не может спасти человека, более того, может подвести. Одним знанием нельзя отделить «добра» от «зла». Критика разума и критика иррационального, таким образом, существуют у Достоевского вместе.

Но отрицание прав разума связано у Достоевского не с экзистенциалистским требованием погружения в Абсурд (выше уже выяснялось отношение Достоевского к Абсурду), не с утверждением иррациональности человеческой свободы, но с сомнением в правах разума решать механически, с помощью арифметики, вопросы о судьбе человека и судьбах человечества. Это протест не столько против разума, сколько против его казуистических ухищрений, против попыток оправдать средства — целью.

*

Подведем итоги.

Концепция личности в философии экзистенциализма противоположна гуманистической: ситуация человека в мире безысходно трагическая — человек брошен во враждебный ему мир, лишен связей с другими людьми, вернее, связи эти осуществляются в мире «заботы», в мире падшем, неподлинном. Попытки поставить проблему связей между индивидуумами, по сути, мало меняют дело. Такова, например, «теория коммуникаций» Ясперса или «проблема коммюнитарности» Н. Бердяева — некая третья возможность общения между личностями, противоположная индивидуализму и коллективизму. Коммюнитарность, которой Бердяев хочет заменить общественные связи людей, «есть непосредственное отношение человека к человеку через бога». Но сам же Бердяев заметил по поводу иррационализма Шестова, что экзистенциалистская критика разума, критика познания, приводит к предположению, что каждый человек обладает своей личной истиной, а это «ставит проблему сообщаемости»: «Возможно ли сообщение между людьми на почве истины откровения, или это сообщение возможно лишь на почве истин разума, приспособленных к обыденности, на почве того, что Л. Шестов вслед за Достоевским называл «всемством»? ¹

¹ Н. Бердяев, Основная идея философии Льва Шестова. — В кн.: Л. Шестов, Умозрение и откровение, Париж, 1964, стр. 9.

Альтернативой — истина откровения или истина, приспособленная к обыденности, — Бердяев ставит себя в тупик, уничтожая всякую возможность «коммунотарности». Ибо если надо выбирать между истиной откровения и общением в сфере «Мир», то «коммунотарность» оказывается попыткой установить общение именно на почве истины откровения. Однако поскольку духовный опыт одного человека не может быть тождествен духовному опыту другого, а теория духовного завоевания истины (в противовес рационалистическому) допускает бесчисленное множество истин, общения на почве разных истин быть не может.

Так уже с другого конца мы подходим к тупику, который безуспешно пытается преодолеть экзистенциализм, — тупику замкнутости сознания, индивидуализма.

Поскольку связи между людьми осуществляются лишь в мире «заботы», условием подлинности существования является «выпадение» из мира, одиночество.

Общество провозглашается извечно враждебным человеческой личности, и восстание личности против власти общества приветствуется вне всякой связи с социальными мотивами. Бунт — одно из условий осуществления «подлинной» экзистенции.

Что общего между экзистенциалистской концепцией личности и пониманием человека Достоевским?

В творчестве Достоевского действительно запечатлен кризис и дана критика рационалистически-гуманистической концепции личности. Но выход из него Достоевский видит не в отказе от гуманизма, но в его углублении.

Писатель остро ощущает поверхностность и недостаточность просветительской веры в человека, которую, и в самом деле, поколебали исторические потрясения, о чем свидетельствует хотя бы возникновение того же экзистенциализма. Но Достоевский не разуверился в человеке. Он видит трагизм судьбы человека в мире, сложность отношений личности и общества, ведущую к конфликтам. Он ищет способы преодоления этого трагизма, исследует возможность обретения подлинности существования в бунте, свободе, вере.

Ряд проблем, поставленных Достоевским, позже займет видное место в проблематике экзистенциализма. Однако видеть в Достоевском экзистенциалистского художника — неверно.

В каждой попытке стилизовать Достоевского под определенное направление есть одна ложь — исследователь до-

говаривает за Достоевского, стремится выудить из суммы вопросов, заданных Достоевским, его положительное миро-
созерцание.

Между тем у Достоевского далеко не всегда есть ответы на поставленные им вопросы. Вернемся, например, к уже исследованной проблеме свободы человеческой личности. Достоевский рисует фальшь человеческих отношений в мире — и отрицает право на бунт против него; изображает неподлинность существования человека, ощущающего свою принадлежность к «всемству», — и показывает духоту «подполья», куда человек убегает от господствующих истин и идеалов; требует ничем не ограниченной свободы человеческой личности — и ищет ограничения иррациональной свободе, влекущей к своеволию. Где же подлинный Достоевский? И тот и другой.

Экзистенциалистский подход к Достоевскому неправилен потому, что открывает лишь одну из сторон его творчества, лишь приоткрывает Достоевского, не охватывая всей глубины его динамически развивающихся идей. Но нельзя сказать, что такой подход следствие недоразумения, следствие того, что за «подлинные» взгляды Достоевского было принято то, с чем он боролся.

Можно сформулировать так: Достоевский действительно много дал экзистенциализму. Но экзистенциализм мало дает Достоевскому. Мир идей, составляющих суть проблематики экзистенциализма, не просто уже мира Достоевского. Это лишь одна из плоскостей в объемном мире непрерывно развивающихся, переходящих в противоположность, изживающих себя идей великого писателя. И смотреть на Достоевского как на экзистенциалиста — значит отказаться от постижения всего художественного и философского богатства творчества Достоевского.

ДОСТОЕВСКИЙ — ИСКУССТВО ПРОЗЫ

1

Достоевского как художника встретили в свое время в штыки и пренебрежительно относились к искусству его весьма долго. В «Бедных людях» сразу увидели открытие нового мира — такого Акакия Акакиевича, который вдруг оказался способным и чувствовать, и даже мыслить по-своему и сильно. Снисходительно прощали Достоевскому художественные промахи его произведений за их глубину.

Восторженно встречая «Бедных людей» и вполне сочувственно «Двойника», Белинский все же сетовал на неумение «слишком богатого силами таланта определять разумную меру и границы художественному развитию задуманной им идеи»¹. В 1861 году Добролюбов, высказав немало верных мыслей о писателе, не так давно вновь взявшемся за перо после каторги и ссылки, в то же время решительно считал, что «Униженные и оскорбленные» не заслуживают эстетического рассмотрения, что это — низший вид текущей литературы: «...надó быть слишком наивным и несведущим, чтобы серьезно и пространно... разбирать эстетическое значение романа, который даже в изложении своем обнаруживает отсутствие претензий на художественное значение»². А через двадцать лет, тотчас после смерти великого писателя, М. А. Антонович расценивал «Братьев Карамазовых» как «трактат в лицах», как произведение грубо тенденциозное и антихудожественное, в котором автор только «старается провести свою мысль всеми мерами, всеми правдами и неправдами». Поэтому

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, АН СССР, М. 1956, стр. 40.

² Н. А. Добролюбов, Собр. соч. в 9-ти томах, т. 7, Гослитиздат, М.—Л. 1963, стр. 236.

читатель, имевший терпение осилить рассмотренный роман, увидит только «совершенную неестественность его лиц и их действий»¹.

И ближайшие друзья Достоевского, и первый его биограф Н. Н. Страхов готовы были признать его произведения «ходячей литературой», отмечая только, что в его «фельетонных писаниях» встречались страницы, «далеко превышающие задачи фельетона»². Весьма известны суждения Л. Толстого о стиле «Братьев Карамазовых»: «странные манеры, странный язык... нехудожественно. Прямо нехудожественно... все говорят одним и тем же языком»³.

А. В. Луначарский писал, что богатством содержания своих произведений Достоевский искупает несовершенство формы: «Достоевский не заботится о внешней красоте своих произведений. В них фраза до крайности и нарочито безыскусственна. Большинство главнейших действующих лиц говорит одинаковым языком». Построение его романов и случайно и небрежно: «какая разница, например, с Данте. Там все... архитектурно, все повинуетя плану и твердой зодческой воле»⁴. Такого рода суждения не вызывали сомнений.

Но какой крутой перелом произошел в то время, когда стали изучать стиль Достоевского специально: В. В. Виноградов — в плане оригинальности языка ранних его произведений, Л. П. Гроссман — открывая в структуре романов и связи с прошлым, и необычайную их силу и новизну⁵.

В огромной художественной силе творчества Достоевского теперь уже не сомневаются авторы лучших моногра-

¹ М. А. Антонович, Литературно-критические статьи, Гослитиздат, М.—Л. 1961, стр. 398 и 448.

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 221 (первая пагинация).

³ Л. Н. Толстой, О литературе, Гослитиздат, М. 1955, стр. 712.

⁴ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1963, стр. 190.

⁵ См.: В. В. Виноградов, Стиль петербургской поэмы «Двойник». — В сб.: «Достоевский, статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина, «Мысль», Пг. 1922; Эволюция русского натурализма, «Academia», Л. 1929; Л. П. Гроссман, Композиция в романе Достоевского, «Вестник Европы», 1916, № 9; Поэтика Достоевского, 1925; Достоевский-художник. — В сб.: «Творчество Достоевского», АН СССР, М. 1959.

фий, ему посвященных (Г. М. Фридлиндер, В. Я. Кирпонтин). Исследования Г. И. Чулкова, М. М. Бахтина, Я. О. Зунделовича, Н. М. Чиркова, Ф. И. Евнина и др. не оставляют у читателя сомнения, что Достоевский — огромный художник, самобытный мастер поэтического слова и что изучение его стиля по своему предмету и возможностям — безгранично.

2

Это достигнутое признание заключает в себе и немало поводов для разногласий и споров. Проблемы стиля проникают в глубь творчества, прямо ведут к вопросу об отношении искусства и действительности, к спорам не только о стиле, но и о творческом методе, о характере особенного, из ряда вон выходящего реализма.

Весьма очевидно, что романы Достоевского не только идейны, что в этих романах философские искания героев достигают такого значения и силы, что идея становится центром и своего рода героем романа, как деньги были центром и своего рода героем «Человеческой комедии» Бальзака. Деньги, как образ и как действенная сила в романе, дают крен к сугубо конкретному, сугубо социальному реализму. А идея? Не возникает ли обратный крен в сторону абстракции, не убывает ли сила конкретного схватывания, всестороннего понимания мира?

С этой точки зрения интересно рассмотреть одну теорию. Люсьен Фраппье-Мазур в статье «Театральная метафора в «Человеческой комедии»¹ довольно убедительно доказывает, что слово «комедия» упорно повторяется, живет в бальзаковском цикле и расшифровывается так: то, что совершенно верно и соответственно действительности изображено, в конечном счете так глупо, что это одна только *комедия*; снимут когда-нибудь декорации, — вы увидите, что ничего этого, может быть, и не было, и нет. Ведь все действительно истинное — разумно (уверял Гегель), а неразумное мнимо. Существует ли, на самом деле, столь верно изображаемый мир?..

Вспомним еще реалиста из реалистов — Теккеря, его кукольную комедию, мир суеты, мир иллюзий. Кукольник «гордится тем, что его марионетки доставили удовольствие

¹ L. Frappier-Mazur. La métaphore théâtrale dans «La Comédie Humaine». — «Revue d'Histoire Littéraire de la France», 1970, № 1.

самому лучшему обществу... Кукольник уходит, и занавес поднимается»¹.

А между тем Теккерей не без основания упрекал Диккенса в том, что его гипербола, смелое вторжение авторской фантазии искажают действительность. Но без этой трансформирующей гиперболы не было бы и Диккенса. Трем величайшим западным реалистам была присуща такого рода ирония, которая перед изображенным ими миром корысти ставила не только знак отрицания, но еще и знак сомнения. Полно, да существует ли на самом деле нечто столь нелепое?

Так вот, природа *русского реализма*, особенно реализма Достоевского и Льва Толстого — иная. Буквы ставятся иначе. У Достоевского под каждой буквой глубоко и прочно уложенный фундамент, крепко все слажено, в тугой грунт вбиты звуки слов и слова.

Никогда не согласился бы Достоевский изображать нелепую комедию, может быть, и мнимую, кукольный спектакль; никогда не согласился бы, что изображаемый им трагический мир — нелепость. Наоборот, «мучаясь сутью жизни», преимущественно видя страшное и безобразное, видя и опаляющую душу красоту, способную спасти мир, Достоевский настаивал на том, что изображаемое им — самая подлинная, несомненная действительность, самая ее сердцевина, способная вместить не только прошлое, настоящее, но и будущее, едва пробивающееся вверх, но уже замеченное художником.

Познание мира, начиная с того камня на сумрачном петербургском дворе, который он показывал Анне Григорьевне, вот здесь, мол, Раскольников спрятал похищенное у старухи, с той крутыми поворотами летящей лестницы, которая существует и теперь, включая повседневную хронику в мелочной, жадной до происшествий газете того времени, включая судебные процессы, где разворачиваются недра бытия, и кончая душами современных ему людей, и взрослых, и стариков, и детей,— познание вдохновенное и неустанное всегда было исходной позицией его творчества. Но сущность его реализма еще более в другом,— в обнаружении, в утверждении смысла, чаще трагического смысла твердо существующей, страстно познаваемой жизни.

У. Теккерей, Ярмарка тщеславия, «Художественная литература», М. 1968, стр. 22.

Если и оказывался Петербург с его смрадными дворами, заборами, нагромождениями дров — в фантастическом тумане, таком тумане, что, кажется, разойдется туман, исчезнет с ним вместе и город, то угроза такой фантазматории только усиливала чувство действительного существования этого сумрачного и трагического города. В романе Достоевского еще меньше условного, чем в романе Бальзака, Теккерея и Диккенса. Ничего «комедийного», ничего «кукольно-комедийного», даже и гипербола позднейшим его романам не свойственна. В резкости линий, в силе и в убежденности сюжета, создающего образы и идеи, — особенно явная противоположность «Преступления и наказания», «Подростка», «Идиота» нынешнему бесхребетному, расплывающемуся антироману.

Именно в этом смысле говорил Достоевский, что он *не психолог, а реалист*: его занимали не всякого рода переживания (не «потoki сознания»), а — действительность в самой крайней ее глубине, движение мысли многих, разных людей к искомой и трудно добываемой цели.

Достоевский — романист, и его романы одно из самых полных воплощений этого жанра. Потому что роман — это наиболее познавательный и наиболее смыслоищущий жанр, наиболее проникновенный и всесторонне объемный вид эпоса. Между тем мы с вами слышим в последнее время сильные возражения по этому самому пункту. В. Д. Днепров, хотя и видит и признает, что романы Достоевского «остаются в высшей степени романами»¹ (и это признание очень ценное), все же настойчиво перетягивает эти романы в сторону драматургии. Думаю, что это пошло от Вячеслава Иванова, бросившего крылатое слово «роман-трагедия», говорившего о «трагедии духа», о том, что «роман Достоевского есть роман катастрофический, потому что все его развитие спешит к трагической катастрофе». Но рядом с этим следовало: «Мы должны рассматривать роман-трагедию не как искажение чисто эпического романа, а как его обогащение и восстановление в полноте присущих ему прав»². Вяч. Иванов говорил о трагедийном характере романа Достоевского отнюдь не в сценическом или драматургическом смысле. То же самое имел в виду

¹ В. Д. Днепров, Черты романа XX века, «Советский писатель», М.—Л. 1965, стр. 511.

² Вяч. Иванов, Борозды и межи. Опыты эстетические и критические, М. 1916, стр. 18—21.

и Томас Манн, но он уже добавлял и о «грандиозных драмах, построенных по законам сцены»¹. В. Д. Днепров приводит диалоги, мизансцены, говорит об искусной «режиссуре» в романах Достоевского, как будто автор этих романов соединял в одном лице и драматурга и режиссера, как будто все созданное им само просится на сцену.

На самом деле инсценировать можно разные романы. В последнее время гораздо реже ставят на сцене «Горе от ума» или «Грозу», чем «Дворянское гнездо», «Отцы и дети», «Обыкновенную историю», «Ярмарку тщеславия» и пр. В любом романе есть эпизоды, которые можно перенести на сцену или на экран. Все отлично понимают, что даже самая удачная постановка полностью передать романа не может. Более того, невозможно воссоздать на сцене ни одной страницы романа.

В драматическом произведении исчезает слово автора, а оно составляет главное сокровище в изучаемых нами текстах. «Любой режиссер, — утверждает В. Д. Днепров, — воспримет как находку фразу повествователя о том, что Митя «влетел в разговор»². Но ведь эти три слова Достоевского несравненно дороже находчивости самого талантливого режиссера, дороже актера, который бы сумел «влететь в разговор», лишая нас этих великолепно сказанных слов.

Сущность романа, и романа Достоевского особенно, именно в том, что мы видим жизнь *в слове автора*, в его интонации, и диалоги мы воспроизводим сами, в связи с повествовательным словом, не нуждаясь в посредниках. В самобытном слове героя — та живая авторская интонация, которую ошибочно принимали за однообразие самих человеческих голосов. Нечего и говорить, что вовсе не сценичны наиболее аналитически данные внутренние монологи героя. Совершенно не сценичны ни «Великий Инквизитор», ни кошмар Ивана Карамазова. Даже гениальный актер, исполняя роль Раскольникова, даже в самой действенной сцене — убийства — скрыл бы от нас самое главное — то, как сказано об этом у автора.

Нет, романы Достоевского именно романы, эпические произведения с их объемностью, с возможностью видеть *через автора* и обстановку, и портрет, и жест, слышать го-

¹ Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, М. 1961, стр. 340.

² В. Д. Днепров, Черты романа XX века, «Советский писатель», М.—Л. 1965, стр. 506.

лос, проникать в тайну героя и в грандиозные и в мельчайшие движения духа, все через автора, с ним, без него — ничего. В отличие от Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Писемского, Льва Толстого, А. К. Толстого — Достоевский ни одного драматического произведения во всю свою жизнь не написал, хотя внешние побуждения к этому были и в конце 50-х годов были попытки. Из них ничего не вышло. Достоевский не мог хотя бы на время отрешиться от своего авторского голоса.

Возражения мои направлены не против инсценировки или экранизации романов Достоевского, это совсем другой вопрос, а против одной только мысли об особой сценической или драматургической сущности этих романов.

Конечно, если перед вами — горящий облик Качалова в роли Ивана, или когда вы видите «походку князя Мышкина легкости необыкновенной», когда его «голос ищет, как ему примкнуть к встречному голосу»¹, когда в игре И. М. Смоктуновского найден истинный Мышкин, то это — большая радость, а для многих зрителей и надежное подспорье в понимании образа.

Все такого рода театральные удачи и неудачи не имеют никакого отношения к проблеме эпической или драматургической сущности «Братьев Карамазовых» или «Подростка».

3

В том самом романе, эстетические свойства которого забраковал Добролюбов, в «Униженных и оскорбленных», многое особенно наглядно выказывает принципы архитектоники образа в романах Достоевского вообще.

Образ Нелли в какой-то степени взят из Диккенса, из «Лавки древностей», сохранены даже имя и английское происхождение героини. И у Диккенса это чудесно поэтический, весьма живой образ. Но какая пропасть отделяет одну Нелли от другой Нелли!словно разница между изысканно тонким, отчетливым рисунком Кипренского и жгучим взглядом на врубелевском портрете.

«Маленькая, с сверкающими черными, какими-то нерусскими глазами, с густейшими черными включенными волосами и с загадочным, немым и упорным взглядом, она

¹ Н. Я. Берковский, Литература и театр, «Искусство», М. 1969, стр. 566 и 561.

могла остановить внимание даже всякого прохожего на улице. Особенно поражал ее взгляд: в нем сверкал ум, а вместе с тем и какая-то инквизиторская недоверчивость и даже подозрительность. Ветхое и грязное ее платье при дневном свете еще больше вчерашнего походило на рубище» (3, 122).

Вопиющая нищета, болезненная настороженность, и не только «характер-идея». У двенадцатилетнего ребенка — «инквизиторская недоверчивость». Первое, бесшумное, робкое появление и тотчас — бегство Нелли создали ритм ее испуганных, упрямых, затаенно гордых движений. И потом:

«Она вошла, медленно переступив через порог, как и вчера, и недоверчиво озираясь кругом... Она все еще молчала; я ждал.— За книжками! — прошептала она, наконец, опустив глаза в землю» (3, 123). Краткие реплики, детский голосок, скупое, отрывистое. В движении бровей, в растерянном взгляде, в том, как она «вскрикнула от испуга», как вырвалась, чтобы скрыть что-то, чтобы скорее уйти, во всем крайняя зримость и душевная переполненность мимики и жеста. Необыкновенные детали:

«Но особенно поразил меня странный стук ее сердца. Оно стучало все сильнее и сильнее, так что, наконец, можно было слышать его за два, за три шага, как в аневризме» (3, 124).

Слышимым, видимым, бьющимся в нашей груди становится детское исстрадавшееся, недолговечное сердце. Сердце, которое не хочет открыться и начинает открываться в эту минуту для радостного и самоотверженного чувства. Биение больного сердца. И в надорванном, срывающемся голосе, — как будто ни с того, ни с сего:

«— А где забор?

— Какой забор?

— Под которым он умер.

— Я тебе покажу его... когда выйдем. Да, послушай, как тебя зовут?..

— Не надо; ничего... никак не зовут...» (3, 124).

И дальше в образе Нелли, кажется, — невиданный в литературе трепет детского лица с особенною силою, с быстрою сменой и смешением чувств: «...начинала вдруг смотреть мне в глаза своим длинным, упорным взглядом, в котором вместе с недоумением и диким любопытством была еще какая-то странная гордость» (3, 154).

Никакая Комиссаржевская не могла бы воплотить все оттенки этого изнутри пылающего лица, этого трепетного голоса. Общение Вани и Нелли часто безмолвное, оно — в болезненно пылкой жизни ее глаз, в лихорадочной порывистости ее рук.

Портрет в романах Достоевского не только интеллектуальный (как в «Былом и думах» Герцена), но и философский портрет. Не только индивидуальный характер, не только социальный тип, еще и социально характерная идея, воплотившаяся в индивидуальном характере и типе, ее полное обнаружение в нем и его в ней. Художественная конкретность образа достигается иначе, чем у других писателей-реалистов.

У князя Валковского «превосходные зубы, маленькие и довольно тонкие губы... несколько продолговатый нос...». Эти резкие зримые детали ведут дальше: «выражение изменялось, судя по обстоятельствам; но изменялось резко, вполне, с необыкновенною быстротою, переходя от самого приятного до самого угрюмого или недовольного, как будто внезапно была передернута какая-то пружинка... выражение его было как будто не свое, а всегда напускное, обдуманное, заимствованное... вы никогда и не добьетесь до настоящего его выражения» (3, 110).

Уже сравнение «как будто внезапно была передернута какая-то пружинка» с крайней точностью отмечает механическое, печеловеческое в человеческом лице. Слово «внезапно» выводит действие механизма из сферы естественной, душевной, моральной причинности. Управляют человеком иного рода низшие, грубые законы. И далее главное: *мысль*, что есть такие лица, у которых своего истинного выражения *нет*. Сменяются то или другое «заимствованное», пригодное для данного случая, «напускное». Ведь и в «Игроке» сказано: «это дьявольское лицо умело в одну секунду меняться» (4, 370). «Умело!» Ведь и в «Неточке Незвановой» поразительная сцена, когда девочка-подросток *видит*, как Петр Александрович, идя к жене, перед зеркалом «переделывает свое лицо» (2, 210). При этом спаянность двух звеньев: то, что происходит перед зеркалом, и то, что совершается в душе того, кто это *видит*. Прямое и сильное действие того, что видят. Ведь главное не сама по себе красота Настасьи Филипповны, а разное ее действие на отзывчивого и нежного Мышкина, на других персонажей романа. То, что происходит со слушающим и воспринимающим, не менее значительно, чем то,

что думает и чувствует говорящий. Как ни значительна исповедь Раскольникова, еще важнее то, что происходит в душе Сони, которая его слушает и видит яснее, чем он сам себя видит. Так же слушал Раскольников ее отца. Как ни значительно то, что говорит в трактире Иван, то, что происходит в это время в душе *слушающего* Алеши, главного героя этого и последующих не написанных романов, еще важнее.

Как подросток Аркадий постоянно выпытывает в лицах людей, особенно в лице Версилова, не только их тайны, больше — окончательный смысл изменчивой, бросающейся из края в край личности человека. То «сквозь добрую улыбку» начинает «проскакивать что-то уж слишком нетерпеливое», появляется «очень мрачная складка», то «у Версилова лицо становилось удивительно прекрасным, когда он чуть-чуть только становился простодушным» (8, 407).

Недаром глаголы *смотрел* и *слушал* с их синонимами наделены особенной силой. «Я изучал этот портрет весь этот месяц» (8, 46), — восклицает Аркадий (портрет Ахмаковой). Как жадно, с любовью и тревогой смотрит все время Алеша на обоих своих братьев. Как широко и настороженно раскрыты глаза повествователя в «Бесах». Как характерно для любого романа выражение: «продолжая рассматривать его все с тем же чрезвычайным любопытством» (7, 134). Аналогичные ключевые словосочетания: «вслушиваясь с нетерпением», «очень слушал», «я слушал ее изо всех сил» и пр. Эпиграфом ко всему творчеству Достоевского можно было бы поставить слова из византийского романа «Варлаам и Иосаф»: «Я горячо, жадно, неудержимо стремлюсь услышать какое-нибудь новое и доброе слово. В сердце моем горит до боли сжигающий меня огонь, побуждающий меня искать ответы на то, что меня мучит»¹.

Зримость и слышимость в романах Достоевского весьма отчетливая и сильная. Ф. И. Евнин с некоторым недоумением отмечал, что Достоевский не изобразил внешность Ивана Карамазова, «Прочитав «Подросток», — говорит тот же автор, — читатель убеждается, что не может зрительно представить себе Аркадия Долгорукого»². Послед-

¹ «Памятники Византийской литературы IV—IX веков», «Наука», М. 1968, стр. 295.

² Ф. И. Евнин, «Живопись» Достоевского, Известия АН СССР, Отд. лит. и яз., т. XVIII, М. 1959, вып. 2, стр. 131.

нее удивительно: основа автопортрета Аркадия (от лица которого ведется повествование) — в бешеном, судорожном, особенном, ему свойственном ритме. «Я схватил извозчика и полетел», «я бы не стрелял такими вопросами», «я слышал, то есть я знаю наверно». В этом именно ритме чрезвычайно отчетливо воспринимаются не только личность, но и внешний ее облик. Внешний облик воспринимается изнутри, из этого ритма, но и здесь и там разбросаны подробности,— то вихор, то одутловатые щеки; в начале второй части подробно сказано о смене прежней, убогой, на новую франтоватую одежду. Вы все время видите Аркадия глазами всех, с кем он соприкасается. Даже она (Ахмакова), едва приехала она в Петербург, не успев поздороваться с отцом, уже уставилась на Аркадия с таким открытым презрением, с такой, как ему вообразилось, нахальной усмешкой, что он, еле-еле пробормотав «С тех пор я... мне теперь свои дела... Я иду», пулей вылетел вон. Разностороннее отражение одного человека в глазах другого человека, столь же изменчивое, как и они оба, делает портрет гораздо более выразительным, чем самое тщательное описание носа, рта или брюк. Встретил бы я Аркадия, я узнал бы его по первому звуку голоса, по первому слову, по взмаху руки, по взъерошенным волосам, по его пытливому и тревожному взгляду.

Портрета Ивана Карамазова действительно в романе нет. Ведь не обязательно писать: вошел человек среднего роста, блондин. Иван представлен более изнутри, чтобы читатель сам вообразил человека, который так мыслит, так действует, так говорит. Все же время от времени возникают весьма нужные детали. В них две крайности. То: «...молодой, молоденький, свежий и славный мальчик...» (9, 288), «...улыбнулся вдруг Иван, совсем как маленький кроткий мальчик» (9, 296). То вдруг — совсем другое: «Иван Федорович внезапно, как бы в судороге, закусил губу, сжал кулаки...» (9, 344). «Кто взглянул бы на его лицо, тот наверно заключил бы, что засмеялся он вовсе не оттого, что было так весело». И тут же: «Двигался и шел он точно судорогой» (9, 345). Да и раньше шел он «раскачиваясь», правое плечо его казалось Алеше ниже левого.

Все это не крупные штрихи, но они создают внешний облик, искривленный и с крайними переходами от чего-то простодушного, детского к надрывному и больному.

И читатель *видит* Ивана Карамазова, он потом *узнает* его на фотографии, где изображен в этой роли Качалов, узнает по горячечному взгляду, по внутренней напряженности и неистовой силе. На крошечной поверхности картона сгущено и собрано все. Что же касается до пырьевского кинофильма «Братья Карамазовы», то читатель романа признает кое-какое сходство с Иваном талантливого артиста К. Лаврова и все же видит, что внешний облик мельче, что это — не то. Каждый при этом рассуждает совершенно так, как будто он, читая, своими глазами Ивана видел, и потом сравнивал то, что он видел, с тем, что мелькало на экране. *Настоящего* Ивана Карамазова с его копией.

Нет, это неверно, будто идея вытесняет в романе Достоевского живую личность, ее душу, тело, костюм, обстановку, социальную среду. Идея не наряжена в человека, она — самое крайнее выражение личности, взятой во всей ее конкретности и полноте. Не только о семье Карамазовых, о каждом брате особо мы знаем не меньше, чем в предыстории тургеневского романа о его главных героях. Ясен даже социальный облик «приживальщика»: «...был вид порядочности при весьма слабых карманных средствах. Похоже было на то, что джентльмен принадлежит к разряду бывших белоручек-помещиков, процветавших еще при крепостном праве...» (10, 161). И «коричневый пиджак», и белье («если взглядеться ближе, было грязновато»), и «клетчатые панталоны», и пр. Даже черт, мучительный кошмар Ивана Карамазова, дан в полном социальном облачении. Эти «клетчатые панталоны», заменившие сумрачные крылья, может быть, не менее имеют значения, чем вся последующая философская перебранка. Они означают — жалкий, пошлый характер второго ивановского я. В этом — решительный отказ от романтики, в которой автор видел приукрашение зла.

Не только в портрете, в характере, во всякой детали — реальное взято с крайней жизненной конкретностью, и в самой этой конкретности просвечивает философия — мысль.

Один читатель в любой строке остается в плоскости быта, утрачивая идеи, другой — так занят идеями, что утрачивает жизнь. Философствующему читателю это, конечно, не возбраняется, но подлинный Достоевский в совершенном слиянии того и другого. Так, внутри огня его жар и свет нераздельны.

В искусстве портрета у Достоевского постоянно преобладает ритм, резко и индивидуально окрашенный, задающий основной тон философии образа. В той сцене «Бесов», когда Петр Степанович вечером весело проскакивает в уединенный кабинет Ставрогина, оба портрета даны преимущественно в их ритмическом контрасте. Ставрогин монументален, почти неподвижен, поглощен угнетающею его заботой. Одно его движение, и то недостаточно торопливое — скрыть письмо, которое только что он читал. А младший Верховенский: «неистово зажестикублировал», «сыпя словами как горохом». И дальше: «...завертелся Петр Степанович пуще прежнего...» «Он было вскочил, махая руками, точно отмахиваясь от вопросов...» (7, 232, 233, 236). Этот контраст равнодушного, усталого безразличия и неистового взвирения тем более рельефен, что отмахиваться не от чего, никаких вопросов ему не ставят. « — Не сердитесь, не сердитесь, не сверкайте глазами... Впрочем, вы не сверкаете» (7, 235). Дерзости и колкие намеки не могут расшевелить Ставрогина, слишком ему все это безразлично, глаза его остаются холодными и пустыми.

Читатель не проникает во внутренний мир Ставрогина, его реплики отрывисты и недосказаны. Явственно слышен его голос, голос сосредоточенного, значительного, тихо и веско говорящего человека. Он так же мертвенно монументален «под кнутом» страстных упреков Шатова. Тем более странно, когда этой тяжелой глыбой овладевает неистовый вихрь, когда он «возопил» и изо всех сил оттолкнул от себя Хромоножку. «Он бросился бежать». Не Иванцаревич, не принц Гарри. Вслед ему летело: « — Гришка От-репъ-ев а-на-фе-ма!» (7, 294).

И жест полного отчаяния, ненависти и цинизма — деньги, летящие в грязь, в руки убийцы. Но завершается образ все той же гнетущей искривленной мопументальностью: «Гражданин кантона Ури висел тут же за дверцей» (7, 704).

Это — структура портрета, его ритм. А внутренняя суть образа Ставрогина разгадывается из реплик, к нему обращенных: «...вы барич, последний барич. Вы потеряли различие зла и добра» (7, 271), «...ты — сыч и купчишка!» (7, 293) и пр. В этом страшном образе, в сочетании грандиозных человеческих возможностей и самого полного духовного краха, в образе сатирически гневном и клеймящем, есть нечто незавершенное, открытое. «Внутренне незавер-

шимое» — это выражение М. М. Бахтина — на самых глубоких и значительных страницах его книги¹. М. М. Бахтин противопоставляет в этом пункте автора «Бедных людей» и «Братьев Карамазовых» всем его предшественникам и современникам. «Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя», приводит к тому, что «человек не является конечной и определенной величиной, на которой можно было бы строить какие-либо твердые расчеты; человек свободен и потому может нарушить любые навязанные ему закономерности.

Герой Достоевского всегда стремится разбить завершающую и как бы умерщвляющую его оправу чужих слов о нем»².

Все это как нельзя более подходит к образу лермонтовского Печорина. Вспомните педоумения любящего и по-своему пронизательного Максима Максимовича. Печорин всегда выходил из рамок составленного о нем мнения. Более того, он совершенно выходил из берегов собственных суждений о себе самом. Как бы вы ни углублялись в изумительный простор этой личности, могучей и болезненной, отважной и капризной, в этот ум — острый и скептически бесплодный, как бы ни углублялись, нет ни конца, ни края. Все как будто бы так отшлифовано, прозрачно, так сверкает лермонтовская речь; вы увидели Печорина глазами разных людей, прочитали совершенно откровенный его дневник, а все остается в нем нечто — незавершенное.

Но может быть, и Евгений Онегин? Полно, не будем забираться в глубь истории. У Достоевского в таком роде — Версилов, Ахмакова, Свидригайлов, Рогожин, Настасья Филипповна. В особенности — Ставрогин.

Но распространяется ли принцип такого рода незавершенности на всех основных персонажей Достоевского? И действительно ли это некий высший принцип, так что завершенные образы оказываются образами второго сорта? И внутренняя свобода, неожиданность, непоследовательность развития разве обязательно связаны с незавершенностью? Разве они не могут выйти из ее рамок? Ведь у незавершенности тоже образуются свои рамки. Если скептик, рационалист Андрей Болконский в последние дни

¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, «Советский писатель», М. 1963, стр. 78—84.

² Там же, стр. 77, 79.

своей жизни захвачен религиозным чувством, а мистик, одно время масон, Безухов живет на последних страницах романа-эпопеи политической злобою дня, это ли не ясно завершенное и в то же время свободное, совершенно свободное движение образа?

Трудно найти что-то незавершенное в образах Соня Мармеладовой, Макара Долгорукого, князя Мышкина, Зосимы. Образ Алеши — незавершенный совсем в другом, более обычном смысле. У Алеши многое еще впереди. Но в пределах законченного автором романа это совершенно отчетливый, досказанный образ.

Образы Раскольников, Аркадия Долгорукого, Ивана Карамазова, обоих Верховенских, Грушеньки, Катерины Ивановны, Аглаи, при всей их глубине, при всей индивидуальной особенности каждого из них, — ясно завершенные образы.

Идея, которая жжет Раскольникова, завершает все социальное и индивидуальное в его личности, в его развитии, в его страданиях и его страсти. При этом решительно все в его внешности, одежде, обуви, комнате, в его отношении к людям, самая доброта этого убийцы, при всей сложности обстоятельств внутренних и внешних, — совершенно отчетливы на каждом этапе развития.

Все совершенно отчетливо в идее и характере Аркадия. Достоевский вел этот роман к ясной нравственной цели, чтобы закончить его словами: «Теперь знаю; нашел, чего искал, что добро и зло, не уклонюсь никогда»¹. Формула удивительно близкая к подобным формулам Льва Толстого, но, конечно решенная на своих путях и по-своему.

Разрушение обыденной логики, когда добрый человек (Раскольников) совершает убийства, когда в убийстве внутренне замешаны и Мышкин, и Алеша, не говоря об Иване, когда главный ум граничит с идиотизмом, а ум, обычно так ценный, беден и пуст, — такого рода разрушение обыденной логики не ведет к незавершенности образа. Это — явление совершенно другого порядка, в нем такой же переход к иному строю мышления, как переход от формальной логики к логике диалектической, от евклидовой геометрии к новым возможностям геометрии Лобачевского, от ньютоновской физики к физике Эйнштейна.

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», «Литературное наследство», т. 77, М. 1965, стр. 112.

Кроме прямой, существует, оказывается, более страшная скрытая вина, и в ее осознании — испытание совести любого читателя. Мысль эта, доведенная до конца: все за всех виноваты, я виноват за все дурное, что только есть в мире. Кроме любви, есть любовь, расщепленная ненавистью, есть ненависть, заряженная любовью, есть вера, прорезанная безверьем, безверие, жадное до веры. Самый страстный, самый пьяный, самый необузданный человек может оказаться и самым чистым, самым самоотверженным, любящим наиболее возвышенно и бескорыстно. Красота спасет мир, но в изуродованной красоте — антизаряд, несущий человечеству гибель. «На нелепостях мир стоит» (9, 305). Не оказывается ли в нелепости — мудрость, а обыденно разумным что-то слишком плоское, чтобы быть верным?

В честном, возвышенном философе сидит пошлый бесенок. Не просто двойник, не две личности, — двоящиеся мысли. Во всякой мысли — своя антимысль, ядро всякой идеи-силы содержит свое антиядро. Вот почему первые же западные читатели уже в 80-х годах почувствовали, что Достоевский способен все привычное для них в мире интеллектуальном перевернуть, «революционизировать»¹.

Достоевский открывает перед своим читателем, в том числе и перед Альбертом Эйнштейном², возможность мыслить, смыкая и взрывая противоречия, переступая установленные рубежи.

В этом пункте особенно ясно, что стиль и мышление писателя — две стороны одного и того же дела.

4

Судорожно напряженное движение в авторской речи, созвучное речи персонажей, составляет в творчестве Достоевского стилистическую доминанту. Иногда это поспешное движение в гоголевском духе: «Мелькнул светло-голубой шарф какой-то дамы, задевший его по носу. За ней в бешеном восторге промчался медицинский студент с раз-

¹ E. M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, Paris, 1897, p. 203.

² Иначе и гораздо подробнее объясняет особенный интерес Эйнштейна к Достоевскому Б. Г. Кузнецов в книгах: «Этюды об Эйнштейне», «Наука», М. 1965, стр. 122—134, и «Эйнштейн», «Наука», М. 1967, стр. 88—96, а также в ряде статей.

метафными вихрем волосами...» («Скверный анекдот», 4, 20), то это — нагромождение людей друг на друга, создающее ритм смятения и давки: «...в обеих дверях столпились даже все домочадцы и чуть не влезают друг на друга, чтоб его поглядеть и послушать» (4, 22). Напористое и неуравновешенное движение постоянно переходит в изображение душевной жизни. «Нетерпение бушевало в его сердце» (4, 24).

И в «Игроке», и в «Преступлении и наказании», и в «Идиоте» немало сцен, построенных на подобного рода мотиве. «Подросток» начат в этом ключе: «Не утерпев...» И дальше: «Я полетел... я почти бежал...», «...вдруг вскочить с места и кинуться...», «Дело спешное, очень спешное, в том-то и сила, что слишком уж спешное» и проч. в этом роде.

На этот судорожный топ равняются такие резкие метафоры, как «того немедленно скрючило», «натасил на себя форсу», «ум и воображение как бы срывались с нитки», «выпрыгивает наружу факт ожесточенного отвращения» и пр. Такие выражения, как «профершпилила», «просвистала», такие эпитеты, как «на истасканном диване», «смердящее добродушие», «в наше прокислое время», такие уничижительно-уменьшительные слова, как «имецьишко», «квартиренка», «заговоришко» и пр.

В этот судорожный стиль входят нагроможденные сцены и такие наслоения, когда каждый слой сопротивляется другому, соседнему слою. Так, в «Бесах» Лиза приглашает Шатова, она хочет приняться с ним вместе за певинное издание приведенных в порядок газетных хроник (Достоевский сам мечтал о таком издании). Но тут же оказывается, что Лизу гораздо больше интересует выведать у Шатова кое-что о его соседях Лебядкиных, оказывается еще и то, что затеял это издание, устройство типографии и Шатова рекомендовал Петр Степанович, а у него, конечно, свои, совсем иного рода виды и планы. Так в короткой сцене одно прячется за другое и другое за третье (7, 136—142).

В этом стиле формируются и двойные, тройные, перекрученные характеры, осложненные тайнами сюжеты и трагикомизм некоторых сцен¹.

¹ Эта сторона стиля была подробно описана мною в статье «Поэтический строй языка в романах Достоевского» (в книге «Идеи и стиль», 1968) и в сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, 1959.

Однако такое нагнетание образов, как оно ни характерно, не исчерпывает стиля романов Достоевского. В них есть и прямо противоположная закуска. Его повествователи зачастую берут спокойный, эпический, летописный, обстоятельный тон. В строй вступает совершенная ясность, слог становится незамысловатым и четким: «Ноябрь в начале. У нас стал мороз градусов в одиннадцать, а с ним гололедица... Итак, в то морозное и сиверкое ноябрьское утро мальчик Коля Красоткин сидел дома. Было воскресенье, и классов не было... Но Коля уже не слушал. Наконец-то он мог уйти» (10, 7, 13, 20). Вот зачины трех первых глав десятой книги «Братьев Карамазовых». Сказывается повествователь, то появляющийся, то скрывающийся со страниц этого романа: «У нас стал мороз... и диалектизм «сиверкое» (холодная погода при северном ветре). Ясность синтаксического строя, чистота слога все же исходят не от повествователя, а от предмета изображения. Стиль повествования в себе вынашивает изображаемое лицо. Не только каждый персонаж говорит по-своему, и звук голоса у каждого — свой, но и повествовательный слог применяется к каждому персонажу, соблюдает его музыкальный тон. Ясность и прямолинейная простота Коли Красоткина в этом слоге.

Складом речи автор постоянно заранее «разыгрывает» нового своего героя. Посмотрите, как деловит, обстоятелен и особенно эпичен стиль повествования, когда дело касается генерала Епанчина:

«Генерал Епанчин жил в собственном своем доме, несколько в стороне от Литейной, к Спасу Преображения. Кроме этого (превосходного) дома, пять шестых которого отдавалось внаем, генерал Епанчин имел еще огромный дом на Садовой, приносивший тоже чрезвычайный доход» (6, 17).

Степенно, твердо, надежно поставлено каждое слово. Портрет начинается не описанием внешности, а в стиле повествовательной речи. Анапестическое словосочетание «генерал Епанчин» создает солидность всей объемлющей его речи. Все сказанное и все последующее не менее насыщено чувством устойчивого быта, не менее добротны и романно, чем это было бы у Писемского или Толстого. Одно слово выдает все-таки Достоевского с головой. И тут, при всей солидности тона, он не утерпел, чтобы не вставить свой любимый эпитет — «чрезвычайный доход». Как будто

бы и не совсем уместно. Епанчин все же не был из первой сотни тогдашних столичных богачей. И говорится о доходах с одного только дома. Эпитет этот — не от обстоятельств героя, а от автора, который, о ком бы ни говорил, все остается искателем необычайного в людях и в жизни.

В дальнейшем неторопливом изображении уклада служебных, не слишком поспешных, но вполне надежных успехов, в истории происхождения теперешнего благополучия, в шуточной характеристике семейного счастья пет и тети судорожного стиля. Такие словосочетания, как «участвовал в откупах», «имел систему не выставляться», «знал всегда свое место», «любил выставлять себя более исполнителем чужой идеи», — все это в речи автора те понятия, которыми живет деловито расчетливый домовладелец и довольно крупный чиновник. В каждом из этих выражений притаилась и авторская мысль об умеренности, о духовной скудости генерала. Любимый эпитет, правда, выскакивает и здесь: «...везло ему даже в картах, а он играл по чрезвычайно большой...» (6, 18). При изображении бережливой расчетливости это — диссонанс, но замечавшееся крайнее слово тут же осаживают смежные слова: «Маленькую будто бы слабость к картишкам, так существенно и во многих случаях ему пригождавшуюся». Неуклюжее это причастие задерживает внимание: все, даже и страстишки генерала, все служило его дальновидным и обдуманым целям. Видимо, он и проигрывал умело и когда надо. В повествовательной речи сочетаются мечтания и планы самого Епанчина с тихой, но жгучей иронией автора.

К этому примыкает портрет, который досказывает идею. Превосходная внешность молодого, здорового человека пятидесяти шести лет, «что во всяком случае составляет возраст цветущий, возраст, с которого по-настоящему начинается *истинная жизнь*» (6, 18). В слове, которое в романе выделено курсивом, спор героя и автора становится весьма резким. Автор мыслит в духе абсолютно чуждого ему человека. Мы совершенно в сфере понятий жуирующего и уверенного в том, что он еще более будет жуировать, генерала. Но в таком ли процветании, в успехах ли — *истинная жизнь*?

Как видите, совсем просто Достоевский достигал именно такого критического контакта автора и персонажа,

который в последнее время считается особенным уделом несобственно-прямой речи¹.

Тонкая ирония при изображении Епанчина определяет тон дальнейших страниц романа «Идиот», особенно блестящих как образец повествовательного искусства. Мышкин всего лишь переходит из передней, где он задерживается доле положенного времени, минуя приемную, где ему полагалось ожидать, в кабинет Епанчина, а потом в столовую, где собралось все семейство. Это передвижение крайне насыщено непринужденно сгруппированными происшествиями, от которых идет все дальнейшее действие романа. За это время во втором плане повествования обнаруживаются комедийные взаимоотношения супругов Епанчиных, ситуация в их семье, трагедия Настасьи Филипповны, скандальное положение Гани, его домогательства и великолепный отпор Аглаи. Вряд ли был прав А. И. Белецкий, когда он утверждал, что диалог и монолог в прозе Достоевского значительно преобладают над повествованием. При этом безо всяких оснований «Бесы» расценивались как один большой монолог², мысль тем более шаткая, что в этом романе повествователя-участника — очевидца событий — постоянно сменяет *все* неведомо откуда знающий автор.

Подсчеты тут ничего бы не дали, количественное превосходство повествовательного или монологического текста особенного значения не имеет. В данном случае во 2-й главе первой части «Идиота» повествовательная и диалогическая речь занимают почти равное количество строк с легким перевесом в пользу диалогической речи, порой переходящей в монологи, в 3-й главе диалогическая речь занимает в пять раз больше места, чем повествовательная, а 4-я глава — вся повествовательная. Значение имеет то обстоятельство, что в ходе повествования достигается полное единство, диалогическая речь не обособляется, а входит в авторское повествование как его составная часть. Диалог и монолог героя пронизаны ясно выраженным авторским отношением к ним. Так же как портретным оказывается самый стиль повествования о персонаже, так же звук человеческого голоса, слышимый

¹ См.: А. А. Андреевская, Несобственно-прямая речь в художественной прозе Луи Арагона, изд-во Киевского университета, 1967, стр. 49, 123 и др.

² Александр Білецький, Зібрання праць у п'яти томах, т. 3, «Наукова думка», Київ, 1966, стр. 439.

со страниц романа, наделен проникновенной изобразительной силой. В ритме, в мелодии, в степени чистоты звука, в эмоциональной и интеллектуальной окраске добавлено к индивидуальной манере говорить и еще нечто, прямо идущее от философии данного образа. Сначала встреча двух контрастных голосов. «Опытный камердинер», строго воспитанный в приличиях генеральского дома, да и запуганный, которому приказано соблюдать положенную форму. В каждой его реплике недоуменно-двойственное отношение к посетителю. Он расценивает его и свысока как посетителя с узелком, подозрительного, чего доброго еще и просителя, и в то же время смотрит на него снизу вверх: князь, родственник генеральши, гость, кто его знает, чем он еще окажется? «Нет, здесь вам нельзя покурить, а к тому же вам стыдно и в мыслях это содержать. Хе... Чудно-с!»

И — голос Мышкина с его чрезмерной деликатностью, с детской готовностью быть послушным. Он еще не сказал ничего особенного, но в том, *как* он произнес самые простые житейские слова, *как* слова эти подействовали на забронированную душу лакея, — весьма полное обнаружение его личности: «О, я ведь не в этой комнате просил, я ведь знаю; а я бы вышел куда-нибудь, где бы вы указали...» (6, 22). Эти две реплики, столь незначительные по содержанию, вмещают эмбрионально все последующее в романе — до окончательной катастрофы: голос Мышкина, нежно отзывчивый и кроткий, отзвук на чужое страдание, будет пробивать забронированные души. И в этой исходной сцене: «как ни крепился лакей, а невозможно было не поддержать такой учтивый и вежливый разговор» (6, 25).

И дальше — какой разницей двух противоположно настроенных голосов: холодно-ироническая, уверенно-официальная звуковая гамма Епанчина — веселые, доверчивые, совершенно открытые звуки, приветливый голос Мышкина. Его ничем не собьешь, никаким холодом не заморозишь. А он пробивает непробиваемую броню. Диалог-схватка двух голосов и победа того, кто готов уступить. Диалог в романе Достоевского, будь то диалог типа сверлящего душу допроса или полного взаимного понимания, всегда составляет частицу повествовательного действия романа, всегда сюжетен. Так, в данном случае, разрешается проникновение ненадежного, подозрительного гостя в чопорную и богатую семью.

Кажется, слово *изысканно* менее всего к Достоевскому подходит, основной его стилистический слой, как мы уже видели, совсем иного рода. А между тем, до чего тонко, как не сказать — изысканно, введена в роман тема Настасьи Филипповны. В каком строгом лиризме, эпическом лиризме дан ее облик — на фотографическом портрете. Этот портрет появляется в зорком и спокойном взгляде автора и тут же — в сущностном, болезненно-отзывчивом восприятии князя. Тонкою, ясною музыкаю звучит проза этих страниц. И от этого портрета возникают главные темы: «красота спасет мир» и тема позорного надругательства над красотой. Очень тонко и то, что среди всех впечатлений, разговоров, то возбужденных, то тихих, об ужасе публичной казни, о Швейцарии, и Мари, все тянется и все обрывается тоненькая питочка — у Мышкина есть еще какое-то практическое дело, он о чем-то думал посоветоваться с генералом. О чем? В таком конкретном сращении многих сюжетных линий, в их общем, и смешанном и расчлененном, движении — особенное искусство повествователя, интригующего, движущего вперед и дающего на каждом этапе сложную гамму жизни.

Сюжетостроение в романе Достоевского органически сочетает естественное и ясное постоянное движение событий с завихрением, нагромождением, заманивающей читателя тайной. И в языке с его образной системой, и в строении сюжета именно такое сочетание ясного движения с движением запутанным и осложненным создает внутренне контрастный, органически единый поэтический стиль.

На этой основе строится контраст образов Раскольников и Сони, Рогожина и Мышкина, Аркадия и Макара, Ставрогина и Тихона (в дополнительной главе «Бесов»); сплошь да рядом внутри одного образа сгущается крутое противоборство. Таков, в особенности, образ Мити Карамазова. При всей необузданности его права, в путанице страстей и мыслительном вихре скрыта живая, детская, ясная душа, более живая, чем у Алеши или у Мышкина, не менее их он — «вечный искатель высшей идеи»¹. Он и на низшей ступени, возле Свидригайлова и даже Ламберта, он и на высшей ступени самой стройной человечности. И это не на разных концах его развития, нет, в ту же

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток», «Литературное наследство», т. 77, М. 1965, стр. 125.

минуту оказывается он между двумя «безднами» или даже находится разом в них обеих.

Вот почему схватывание читателем стиля романов Достоевского во всем их музыкальном напряжении, многообразии и противоборстве дается не без преодоления трудностей.

Б. С. Мейлах соглашается с Н. Н. Страховым¹, который твердил, что Достоевский «перенасыщает свои романы», «не управляет» своим талантом. И сам Достоевский скромно принимал такого рода упрек: «Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» (Письма, II, 358). Действительно, не по-тургеневски, не по-флюберовски строились «Подросток» или «Бесы». Достоевский сетовал на тяжелые условия своего труда, писал о том, что в Ясной Поляне, в Спасском, добавим и Круассе, работать было бы легче и спокойнее, особенно спокойнее было бы писать, если бы жить пришлось не на одни только литературные труды, с лихорадочным нетерпением ожидал оплаты каждой напечатанной страницы. Кротко припимая упреки, Достоевский, однако, ничуть за Тургеневым, Львом Толстым или Флобером не следовал. Ничуть. Может быть, выгоднее было бы из материалов к одному роману выкроить три. Но он трех не выкраивал, а загромождал один, нарушая правдоподобие, собирая в одном месте столько лиц, в один день столько событий, что не вместиться им и в несколько дней, чтобы эти события толпились, теснили и давили друг друга, чтобы посреди нагромождения и хаоса яснее и чище прозвучала иного рода мелодия, особенно дорогая его авторскому сердцу.

Достоевский был не менее сознательным мастером, нежели Тургенев и Флобер. И тщательная точность реализма и *сила* эстетического воздействия постоянно и весьма живо его занимали. Статьи, письма, особенно черновики и варианты показывают, как он ценил искусство, как он достигал его высот. Устрашала Достоевского действительная и даже мнимая недооценка значения художественности в литературе, и он упорно добивался того, что считал насущным образом нужным: «согласия, по возможности полного, художественной идеи с той формой, в которую она воплощена» (XII, 72). Искусство *романиста* видел он

¹ Б. С. Мейлах, Талант писателя и процессы творчества, «Советский писатель», Л. 1969, стр. 189—190.

в том, чтобы «до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (XIII, 72). Поэтому сочетание крайнего, строгого реализма, такой детализации, которая превосходит порою бальзаковскую детализацию, с надрывной осложненностью и кривизной (в духе барокко) и с необыкновенной ясностью и простотой, это сочетание — отнюдь не эстетическая причуда, а выражение насущной потребности именно так отчеканить идеи, нуждающиеся в такой именно тройной чеканке.

Достоевский требовал от романиста досконального знания действительности, беспрестанно сам изучал людей, быт, газетную хронику, судебные процессы, городские дворы и задворки, все, что обнаруживает жестокую, нередко и грязную, изнанку человеческого бытия. Лицевая, парадная, лезущая в глаза сторона жизни его не занимала нисколько. И жизненная сутолока, и его мечты об ином порядке человеческих отношений и даже о людях иных, чем те, которые кругом него теснятся, — все это порождает двойственность внутри его реализма, такого рода противоборство, которое только цементирует мощное единство его крепкого и мужественного стиля, побеждает его сложность, создавая чрезвычайную отчетливость и ясность.

ПУТЬ К ОТКРЫТИЮ ХАРАКТЕРА

I

Открытия Достоевского в области психологизма и типологии характеров — это завершение длительной художественной эволюции. Уже его дебют — «Бедные люди» и последовавшие за ними произведения означили некое преобразование традиции, дав совершенно новый сплав известных до тех пор художественных элементов. Мы и постараемся выяснить, в чем состояла новизна сплава, подойдя для этой цели к Достоевскому с более или менее отдаленных, предшествующих ему позиций.

Конкретно мы возьмем лишь *один тип характера* у раннего Достоевского — а именно тот, который ярче всего воплотился в Макаре Девушкине, но который имеет близкие или дальние аналогии в других персонажах (например, в «мечтателе» из «Белых ночей»). Структура характера главного персонажа в пемецкой позднеромантической повести (у Гофмана), в гоголевской «Шинели», в ряде повестей «натуральной школы», наконец, у молодого Достоевского — таковы главные вехи нашего анализа, расставленные, как мы увидим, самой логикой развития и преобразования традиции.

Достоевский и сам намекнул на сложное отношение к этой традиции, введя в свой первый роман полемические отклики на пушкинского «Станционного смотрителя» и гоголевскую «Шинель». Интригующая загадочность этих откликов заключалась в том, что герой Достоевского, Макар Алексеевич Девушкин, одно за другим читает два великих произведения русской литературы, сводит знакомство с двумя равно проникновенными и глубокими образами «маленького человека» и... восторженно приняв Самсона Вырина, в то же время негодуяще отвергает Акакия Акакиевича Бапмачкина. Тем самым, как верпо пишет

С. Бочаров, Достоевский внутри самого произведения предпринял «историко-типологическое сопоставление»¹, которое уже не раз становилось предметом внимания литературоведов².

Выяснение полного смысла полемических отзывов Девушкина не является главной задачей этой статьи; однако они могут пролить некоторый свет на интересующую нас проблему. Условимся лишь с самого начала о двух коррективах к полемическому материалу «Бедных людей».

Прежде всего, он должен быть расширен: еще до «Станционного зрителя» и «Шинели» Девушкин читает сочинения господина Ратазяева «Итальянские страсти» и «Ермак и Зюлейка» и бурно выражает свой восторг. Низкопробный характер этих «сочинений» и пародийная установка Достоевского³ — очевидны. Однако не забудем, что для самого Девушкина — это все чтение вполне серьезное. В. Виноградов рассматривает «сочинения» Ратазяева лишь как «пародический материал», на фоне которого «легко было рисовать рост интереса «бедного человека» к литературе»⁴. Вместе с тем эстетическая реакция Девушкина на этот материал отнюдь не пародийная, и она почти с такой же силой освещает грани центрального характера, с какой это делают «Станционный зритель» или «Шинель». Поэтому уже сейчас (предварительно) стоит отметить, что так пленило Макара Девушкина в неистовых сочинениях его соседа-писателя: это тема романтической страсти, подверженной всевозможным ударам и случайностям, но — побеждающей несмотря ни на что!

Второй наш корректив относится уже к выводам, делаемым обычно из полемического материала «Бедных

¹ Сб. «Проблемы типологии русского реализма», «Наука», М. 1969, стр. 211.

² См.: В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма. Гоголь и Достоевский, «Academia», Л. 1929, стр. 358 и далее; М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, «Советский писатель», М. 1963, стр. 78 и далее.

³ Как указал еще А. И. Белецкий в работе «Достоевский и натуральная школа в 1846 году», здесь объединено несколько пародийных мотивов — «на романы и повести в духе Марлипского и его неистовых подражателей», в частности на романы из великосветской жизни и исторические сочинения («Наука на Украине», № 4, Харьков, 1922, стр. 335).

⁴ В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма, Л. 1929, стр. 358.

людей», именно к тем, которые затрагивают связи Достоевского с Гоголем. В. Виноградов еще очень осторожен в этих выводах, и для него произведенная Макаром Девушкиным «сшибка» «Станционного смотрителя» и «Шинели» является показателем синтеза «гоголевской» и «пушкинской» традиций, конкретно — синтеза «сентиментальной» и «натуральной» форм¹. М. Бахтин же строит свои выводы на решительном отталкивании Достоевского от Гоголя: в гоголевском мире «Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот»; «он перенес автора и рассказчика со всю совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя...»².

Плодотворность этих выводов неоспорима, однако, как всякие научные выводы, они строго соотносятся с породившей их материальной почвой фактов и не терпят никакой экстраполяции. Иначе говоря, вывод о «перевороте», о решительном разрыве молодого Достоевского с Гоголем справедлив постольку, поскольку до сих пор исследование велось главным образом на уровне повествования: соотношение образа автора и персонажей, авторского голоса и голосов персонажей. Но уже обращение к другому уровню — к структуре характера — заставляет прийти к более сложному взгляду на эту проблему.

2

Но начнем все по порядку. Возьмем центральный персонаж гофмановской сказки «Золотой горшок». Не делая каких-либо далеко идущих выводов, остановимся пока только на этом типе. Перед нами, без сомнения, один из ярчайших примеров «наивной поэтической души», или, согласно классификации гофмановских персонажей, произведенной в свое время С. Игнатовым, — тип истинного музыканта.

«Гофман очень любит этот тип... — писал Игнатов. — Нет ни одного почти произведения, где не нашлось бы образа с чертами этого типа... Образ Ансельма является

¹ В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма, Л. 1929, стр. 365, см. также 389.

² М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М. 1963, стр. 65.

исходным для этого типа, к тому же в нем сконцентрированы все главные черты типа, и потому нам наиболее удобно исходить в нашей характеристике именно от него»¹.

С самых первых строк сказки Ансельм начинает отделяться от толпы персонажей, как отделяется аппликация от нарисованного фона. Бросается в глаза необычный костюм Ансельма, лежавший за пределами всякой моды, «а именно: его щучье-серый фрак был скроен таким образом, как будто портной, его работавший, только понаслышке знал о современных фасонах...».

Обращает на себя внимание неловкость манер, жестов, способа поведения, наконец, какая-то особая невезучесть, заставляющая его всегда и везде становиться жертвой недоразумений или ошибок. Ну, например: «только что стану я около дверей (жалуется Ансельм.— Ю. М.) и соберусь взяться за звонок, как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз, или я толкну из всей силы какого-нибудь выходящего господина и вследствие этого не только опоздаю, но и ввяжусь в толпу неприятностей».

Словно кто-то провел роковую черту между Ансельмом и остальными людьми, и как он ни старается, как ни хочет, все не может приблизиться к ним. Словно кто-то силой удерживает его, расстраивает наметившиеся было контакты, разрывает связи, и, как Ансельм ни стремится быть похожим на остальных, все ему не удается попасть в лад.

Этот «кто-то», однако, находится не вне, а внутри Ансельма. Или, точнее, этот «кто-то» действует через мысль, чувство, душевное состояние Ансельма. Это состояние в обобщенной форме описано в начале четвертой вилии.

«Спрошу я тебя самого, благосклонный читатель, не бывали ли в твоей жизни часы, дни и даже целые недели, когда все твои обыкновенные дела и занятия возбуждали в тебе мучительное неудовольствие?.. Ты не знаешь тогда сам, что делать и куда обратиться; твою грудь волнует темное чувство, что где-то и когда-то должно быть исполнено какое-то высокое, за круг всякого земного наслаждения переходящее желание, которое дух, словно робкое, в строгости воспитанное дитя, не решается высказать, и в этом томлении по чему-то неведомому, что, как благоухающая

¹ С. С. Игнатов, Э.-Т.-А. Гофман. Личность и творчество, М. 1914, стр. 135.

грёза, всюду носится за тобою в прозрачных, от пристального взора расплывающихся образах,— в этом томлении ты становишься нем и глух ко всему, что тебя здесь окружает. С туманным взором, как безнадежно влюбленный, бродишь ты кругом, и все, о чем на разные лады хлопочут люди в своей пестрой толкотне, не возбуждает в тебе ни скорби, ни радости, как будто ты уже не принадлежишь к этому миру».

Устанавливается, таким образом, некая автономия внутренней жизни центрального персонажа. Во внешней, материальной жизни его существование — почти механическое — сводится к тягостному выполнению простых, столь легких для всех (и столь трудных для него!) условий правил и приличий. Вся сила и напряжение чувства отданы внутренней жизни. Перед нами томящийся в себе, мятущийся дух, по чьей-то неосторожности или злой воле заключенный в неуклюжую телесную форму. Речь идет не столько о приоритете внутренней жизни, сколько о ее автономии. Субъективный план получает суверенность, подобно тому как весь странный, чудаковатый облик главного персонажа отделяется от толпы обывателей и филистеров.

Наполняет всю его внутреннюю жизнь, организует ее некая трансцендентальность. Вначале это смутная тоска по чему-то неведомому, неопределенное состояние. Потом оно получает более или менее явственные (хотя и не завершенные, не твердые) очертания, преобразуется почти в трансцендентальную идею. Или, как уместно было бы сказать применительно к рассматриваемому типу, в трансцендентальную *idée fixe*, формирующую всю его внутреннюю жизнь. Приведенный только что отрывок из четвертой вигилии как раз и фиксирует переход одной ступени в другую, когда Ансельм попадает в сферу влияния архивариуса Линдгорста и чудесной дочери Серпентины — Золотой змейки. Соответственно возрастает и активное начало в структуре характера; во всяком случае, легко напрашивающееся (и часто встречающееся в литературоведении) представление о нем, как о чистом мечтателе, не совсем точно. Нет, из глубин его духа поднимаются мощные импульсы, которые постепенно подчиняют себе и внешнюю жизнь. И чем дальше, тем он больше обнаруживает невиданную выдержку, способность к лишениям, самоотверженность, приносимые на алтарь его высокой идеи.

Поскольку эта идея воплотилась для Ансельма в двуедином образе Серпентины и Золотой змейки, то нужно

кратко напомнить, в чем состояло романтическое переживание любви. Бутервек в свое время хорошо разъяснил это понятие, описав его под именем рыцарского комплекса любви средних веков (подстановка романтического идеала любви под реальные средневековые представления — характерная черта эстетических теорий конца XVIII — начала XIX века): «Не только почитать дам, но служить им, как высшим существам; восхищаться ими в мечтаниях любви, как ангелами; ставить их везде рангом выше мужчины; быть влюбленным в их добродетель не меньше, чем в их красоту; клясться в верности; все свое счастье отдавать в их руки; слепо им повиноваться; по одному их жесту восторженно идти навстречу смерти — вот что такое рыцарский дух и более или менее дух всей новой поэзии»¹. Прежняя, классическая (то есть античная) поэзия идеализировала женщину; романтическая *обожествляет ее* — немалое отличие, перестраивающее всю концепцию любви. Ведь за обожествлением женщины логически следовала ее идентификация с высшей силой, а в любви к женщине осуществлялось переживание бога, постижение универсума.

Открыта ли внутренняя жизнь героя окружающим персонажам и нам, читателям? И да и нет...

«А господин-то, должно быть, не в своем уме!» — говорит почтенная горожанка, ставшая невольной свидетельницей безумных проделок Ансельма: как тот обнял ствол бузинного дерева, и молил, чтобы хоть еще раз явились ему «прелестные синие глазки», и глубоко вздыхал, и жалостно охал... «А господин-то, должно быть, не в своем уме!» — сказала горожанка, и Ансельм почувствовал себя так, как будто его разбудили от глубокого сна или внезапно облили ледяной водой». Пронизывающая сказку символика безумия, сумасшествия, странного сна и т. д. — сложная символика, соотносимая и с восприятием поведения Ансельма филистерами, и с особенностями внутренней жизни самого героя-романтика. Безумным кажется филистерам все то, чего они не понимают, что возвышается над принятым уровнем респектабельности и здравого смысла. Но, с другой стороны, вернемся еще раз к началу четвертой вигилии: «...в этом томлении по чему-то неведомому, что, как благоухающая греза, всюду носится за тобою

¹ Fr. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredsamkeit seit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts, B. I, 1801, S. 26—27.

в прозрачных, от пристального взора расплывающихся образах» (курсив мой.— Ю. М.). Высокое переживание (по мнению романтика) в самом себе недостаточно дифференцировано и определено. Оно не может проявляться, не теряя одновременно своей высоты. Будучи высказанным на повседневном, материальном языке, оно звучит косноязычно и пеловко; отсюда острые вспышки иронии везде, где Ансельм соприкасается с внешним миром, или везде, где его субъективное переживание должно проявиться во внешних поступках или словах. Ирония надежно защищает высокое чувство от догматической окончательности и определенности. Внутренняя сфера центрального персонажа поневоле является полуприкрытой.

Весь этот комплекс примет «истинного музыканта» — от глубокой сосредоточенности на *idée fixe* до пренебрежения внешней жизнью — оказался настолько прочно связанным с творчеством Гофмана, с его открытием, что в литературе появилось понятие об особом типе — гофмановском типе. Назову лишь один пример — музыканта Шмуке из ранней повести Бальзака «Дочь Евы»: «Одежда для него была всего лишь необходимой оболочкою, он не обращал на нее никакого внимания, ибо взор его всегда витал в небесах и не мог снисходить к материальным интересам... Руки у него были из числа тех, что остаются грязными после мытья. Словом, его старое тело, плохо утвержденное на старых кривых ногах и показывавшее, в какой мере человек способен сделать его придатком души, относилось к категории тех странных творений природы, которые хорошо описал немец Гофман, поэт того, что с виду не существует и тем не менее живет»¹.

Между тем, описывая то, что «с виду не существует и тем не менее живет», Гофман завершает судьбу героя его триумфом — иронически-неопределенным, овеванным поэтической дымкой, но все же — триумфом. Ансельм, «теснейшим образом соединившись с прелестною Серпентиною, переселился в таинственное, чудесное царство, в котором он признал свое отечество...», то есть в царство Атлантиды. Оно далеко — и рядом; оно недостижимо — и его можно разглядеть сквозь пламя золотого бокала (в который входит архивариус Линдгорст — и то поднимается вверх, то опускается вниз «для собственного удовольствия и вме-

¹ Оноре Бальзак, Собр. соч. в 15-ти томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1951, стр. 279—280.

сте с тем, чтобы пользоваться вашим дорогим обществом...»); оно недоступно, но человек с высокой душой вправе владеть там «порядочной мзой, как поэтической собственностью». Словом, оно есть не что иное, как жизнь в поэзии, осуществление давно и страстно лелеяемой *idée fixe*.

Относительно этой идеи формируется вся структура характера «гофмановского типа»; напряжение между внешне-материальной и внутренней жизнью, автономия субъективного плана, так до конца не раскрытого и сосредоточенного в себе; наконец, само членение жизни на три периода: вначале неотчетливо страстное стремление, потом концентрация на одной идее и, наконец, — все преобладающая, торжествующая трансцендентальность.

3

Кажется, еще не отмечен и не исследован тот факт, что Акакий Акакиевич Башмачкин — в отношении структуры характера — строится Гоголем на переосмыслении романтического материала, переосмыслении исключительно смело, феноменально дерзком, может быть единственным в истории литературы...

Подчеркнем эту мысль: перед нами не механическое «продолжение традиции», но ее перестройка, переплавка, при которой найденное прежде получает новую жизнь.

Не странно ли встретить в вечном титулярном советнике, несчастном служащем «одного департамента» все неперемненные черты поведения «наивной поэтической души»? А между тем это так. «Он не думал вовсе о своем платье: вицмундир у него был не зеленый, а какого-то рыжеватого-мучного цвета... И всегда что-нибудь да прилипло к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка; к тому же он имел особенное искусство, ходя по улице, поспевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянью...» Тут даже несчастная способность Акакия Акакиевича поспевать под роковое окно до странности напоминает Ансельма («...только что стану я около дверей... как какой-нибудь дьявол выльет мне на голову умывальный таз»).

Конечно же, и в данном случае перед нами нечто большее, чем патологическая неуклюжесть. Не странно ли увидеть в гоголевском персонаже непреборимую внутреннюю

сосредоточенность на одном? А между тем это так. Его страсть — страсть к переписыванию — проникла в самую глубь души. «Там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир. Наслаждение выражалось на лице его; некоторые буквы у него были фавориты, до которых если он добирался, то был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его». Как будто бы в его автономной внутренней сфере протекала какая-то таинственная и богатая жизнь духа, о которой рассказать определенно невозможно; только по странным отблескам на лице Акакия Акакиевича можно было догадаться о скрытых в глубине процессах. И когда ему одним добрым директором была предложена более сложная работа и Акакий Акакиевич, вспотев совершенно, попросил: «Лучше дайте я перепишу что-нибудь», то в этом выразилась не только его умственная неразвитость... О нет, словно какая-то верность долгу, какая-то маниакальная сосредоточенность на любимой идее не отпускали его. «Вне этого переписывания, для него ничего не существовало».

Остановимся на одной фразе «Шинели», в свое время прокомментированной Б. Эйхенбаумом. «Даже в те часы, когда совершенно потухает петербургское серое небо и весь чиновный народ наелся и отобедал, кто как мог, сообразно с получаемым жалованьем и собственной прихотью,— когда все уже отдохнуло после департаментского скрипенья перьями... когда чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несется в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпенок; кто на вечер истратить его в комплиментах какой-нибудь смазливой девушке...» и т. д. Б. Эйхенбаум в своей известной работе «Как сделана «Шинель» Гоголя» по этому поводу писал: «Огромный период, доводящий интонацию к концу до огромного напряжения, разрешается неожиданно просто: «словом, даже тогда, когда все стремится развлечься, Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению». Получается впечатление комического несоответствия между напряженностью синтаксической интонации, глухо и таинственно начинающейся, и ее смысловым разрешением»¹. Эйхенбаум, беря

¹ Б. Эйхенбаум, О прозе, «Художественная литература», Л. 1969, стр. 316.

этот период исключительно в его стилистической плоскости, видит в нем пример гоголевского алогизма, «логической абсурдности». Однако в отношении структуры характера этот период получает совершенно другой смысл. Между его началом и разрешением *нет* пропасти. Смысловая иптопация несуклонно и последовательно взбирается вверх. Даже тогда, говорит нам этот период, когда все стремились развлечься, предаться отдыху, наслаждению, женской красоте (следует пестрая вязь всякого рода соблазнов и «заманок»), *даже тогда* Акакий Акакиевич оставался невозмутимым. Он оставался невозмутим, так как его душою владело нечто более сильное. *Даже* и перед лицом всей этой разноголосицы ночного Петербурга, шквала соблазнов и раздражителей адского города он умел сохранить голубиное спокойствие сосредоточенного на своем деле подвижника. «Написавшись всласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра».

Еще одно характерное место. С. Бочаров обратил внимание на роль зеркала в черновой редакции и, опираясь на М. Бахтина, сделал вывод, что «в первоначальной «Повести о чиновнике, крадущем шинели» эта предельная «несамосознательность» героя была представлена такой подробностью, что он «даже брился без зеркала»¹.

«Несамосознательность» здесь означает то, что «у героя «Шинели» нет отношения к жизни в первом лице (нет «я»)².

Однако в плоскости структуры характера эта подробность с зеркалом получает более сложный, двойной смысл. Она передает «несамосознательность» персонажа в его внешней, материальной жизни. Но, с другой стороны, она характеризует как раз его самосознательность в сфере сконцентрированной в себе и отделившейся уже от внешних забот и лишений глубокой страсти. «Он совершенно жил... и наслаждался своим должностным занятием и *потому* на себя почти никогда не глядел, даже брился без зеркала» (курсив мой.— Ю. М.),—читаем мы в той же черновой редакции.

Тем временем, как бы по всем правилам развития такого характера, Акакий Акакиевич переходит из первой фазы во вторую. Из фазы, когда его внутренняя энергия

¹ Сб. «Проблемы типологии русского реализма», М. 1969, стр. 230.

² Там же.

была посвящена переписыванию, то есть еще сравнительно широкому предмету, — до фазы, когда она сосредоточилась на осязаемой и более конкретной теме: шинели. Шинель сделалась его *idée fixe*.

Сколько энергии, сколько сил, самоотверженности было ей отдано (вновь разбивается изнутри как будто бы самое подходящее и естественное амплуа — чистого мечтателя: какой же чистый мечтатель был бы способен на такие практические усилия и лишения!). «Надобно сказать правду, что сначала ему было несколько трудно привыкать к таким ограничениям, но потом как-то привыкло и пошло на лад; даже он совершенно приучился голодать по вечерам: но зато он питался духовно,нося в мыслях своих вечную идею будущей шинели». Тут даже сама фразеология постепенно перерастает почти что в фразеологию трансцендентальную.

Но как в первой, так и во второй фазе есть общее в предмете желаний или страстном стремлении Акакия Акакиевича. У «переписывания» и у «шинели» то общее, что это заботы повседневные, насущные, неидеальные и, конечно, не трансцендентальные. Между тем они даны так, переживаются героем повести таким образом, *как будто бы* это цели трансцендентальные¹. В таком несоответствии суть гоголевского преобразования романтической традиции.

Б. Эйхенбаум разграничил стилистический поток «Шинели», который воспринимался и мыслился единым, на два слоя: «...в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приемами языковой игры, соединен с патетической декламацией, образующей как бы второй слой»². Соединение несоединимого, как показал Эйхенбаум, рождает сильнейший художественный эффект. Однако это только один узел «Шинели», нащупанный в стилистической плоскости. Применительно к структуре характера он находит аналогию *в соединении отвлеченных от романтизма приемов типологии с натуралистически*

¹ В этом — объяснение того факта, что идея новой шинели (как уже отмечалось) получает у Акакия Акакиевича чуть ли не интимную окраску («...как будто... какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу...»), однако этот факт нужно брать шире: он связан с общеромантическим пониманием любви, с переживанием в ней универсума, которое переосмысливается в «Шинели».

² Б. Эйхенбаум, О прозе, Л. 1969, стр. 311.

заземленной, простой, неидеальной основой. Неотразимая, гуманная сила гоголевского шедевра (если задуматься над тем, каким способом она достигается, *организуется*) коренится в сочетании этих контрастов.

Какой страшный образ — Акакий Акакиевич! В этом изуродованном, больном существе, оказывается, скрыта могучая внутренняя сила. И как необычна, «пизка», неромантична та цель, к которой она обращена. И как жизненно необходима эта цель — шинель! — в его бедной, холодной жизни... Привести в такое близкое соприкосновение высокое и трансцендентальное с прозаическим и повседневным, заместить идею Атлантиды «вечной идеей будущей шинели» на толстой вате, а фигуру «истинного музыканта» — фигурой титулярного советника — это значит создать такую глубокую ситуацию, которую до конца не исчерпать никакими словами, никакими разборами. Тут уместен (относящийся к другой повести) отзыв Белинского, чувствовавшего бездонную глубину гоголевского соединения несоединимого: «О, г. Гоголь истинный чародей, и вы не можете представить, как я сердит на него за то, что он и меня чуть не заставил плакать о них, которые только пили и ели и потом умерли!»¹

Но если две первые фазы развития персонажа Гоголь внутренне преобразует, то последнюю фазу он строит на прямом контрасте с романтической традицией. Ибо тот огромный, «величиною с чиновничью голову кулак», который Акакий Акакиевич увидел приставленным к своему лицу, вдребезги разбил и его *idée fixe*. Вместо торжествующей идеальности финал повести предлагает нам то, что на формализующемся уже языке критики можно назвать столкновением иллюзии (мечты) и действительности. А между тем это так, и действительность дважды демонстрирует в «Шинели» свою неограниченную власть — один раз реальным, второй — фантастическим эпилогом.

«Но кто бы мог вообразить, что здесь еще не все об Акакии Акакиевиче, что суждено ему на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь». Эта фраза иронично серьезна. Фантастический финал вводится как бы для «исправления» и умягчения развязки реальной, в то время как на самом деле последняя получает еще большую силу. В «Ши-

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, АН СССР, М. 1953, стр. 292.

нели» скрыта тонкая игра, контраст «бедной истории» и ее «фантастического окончания». Там, где моральное чувство читателя уязвлено, ему предлагается «компенсация», несмотря на подсознательную уверенность, что она невозможна и что об Акакии Акакиевиче рассказано действительно «все». В фантастическом эпилоге все развивается по контрасту с «бедной историей»: вместо Акакия Акакиевича покорного — Акакий Акакиевич, заявляющий о своих правах; вместо «значительного лица», недоступного чувству сострадания, — значительное лицо, смягчившееся и подобрешее; наконец, вместо утраченной шинели, этой страстно лелеемой, сбывшейся и разбитой мечты — вечная шинель с генеральского плеча! Но в тот момент, когда мы, казалось, готовы поверить в невероятное и принять «компенсацию», — завуалированная фантастика¹, оставляя все описываемое на уровне проблематического, напоминает, как мизерна и нереальна сулившаяся «награда».

4

От «Шинели» берет начало тот процесс, который привел к первому произведению Достоевского и к его центральному персонажу.

Постараемся определить основное направление этого процесса, не касаясь пока творчества Достоевского.

Уже ближайшие последователи Гоголя почувствовали в структуре характера Акакия Акакиевича описанное выше контрастное сочетание начал, которое они, однако, восприняли как некое несоответствие, аномалию. И они старались, как могли, сгладить это несоответствие. Речь идет о несоответствии между высокостью устремлений и (по их мнению) низкой, бытовой целью. Между силой и конкретным наполнением идеи.

В поэме А. Майкова «Машенька» (кстати, опубликованной одновременно с «Бедными людьми» в том же

¹ Несмотря на отмеченный Б. Эйхенбаумом гротескный колорит основной части «Шинели», вывод исследователя — финал «несколько не фантастичнее и не «романтичнее», чем вся повесть», — несколько преувеличен. В финале «Шинели» фантастика, по крайней мере, усилена (говоря конкретно, она дана в формах особой фантастики — завуалированной фантастики. Об этом понятии — см. в нашей работе: «Фантастическое и реальное у Гоголя». — «Вопросы литературы», 1969, № 9).

«Петербургском сборнике») центральный персонаж, пожилой чиновник Василий Тихоныч вначале, по видимости, совпадает с гоголевским героем:

Он двигался, как машина немая,
Как автомат, писал, писал, писал...
И что писал, почти не понимал,
На благо ли отеческого края,
Иль приговор он смертный объявлял —
Он только буквы выводил...¹

Даже подобие огромного периода, того самого, на который обратил внимание Б. Эйхенбаум, находим мы в поэме. И вновь этот период ставит бедного чиновника, с его «переписываньем», лицом к лицу со всякого рода мирскими соблазнами и искушениями — и вновь «переписыванье» оказывается сильнее!

Так жизнь его ползла себе в тиши,
Без радости и без тоски-злодейки...
Ни разу не смущал его души
Ни преферанс задорный по копейке,
Ни с самоваром за город пикник.
Но вдруг все в нем заметили движенье...²

Это «вдруг» открывает новый период в жизни персонажа, период с «конкретной целью». Но у Василия Тихоныча — это не шинель и не вещь. Это возвратившаяся в отчий дом дочь, Машенька, которую он безумно любит. Машеньку соблазняет заезжий офицер, отец обрушивает на нее проклятье, но потом, простив, великодушно принимает в свой дом. Отметим, что, стремясь наполнить «страсть» персонажа более человеческим, по его мнению, содержанием, А. Майков одним из первых поворачивает от гоголевской повести к ситуации «Станционного смотрителя» (подправленной, конечно), к описанию горестей и терзаний отцовской любви.

Отметим еще одну деталь. Глядя на Василия Тихоныча, занятого в его садике хлопотами к встрече дочери, «никто б не мог подумать, что он классный был чиновник». Новая фаза развития персонажа является уже в противоречии с первой фазой — с «переписываньем». «Переписыванье» относится к служебной деятельности; отцовская любовь — к жизни настоящей. Настоящая жизнь таится под внешней корой, под строго официальным выполнением

¹ «Петербургский сборник», СПб. 1846, стр. 396.

² Там же.

каких-то обязанностей. Про Акакия Акакиевича никто бы не подумал, что он может быть кем-то другим. Он везде одинаков — и дома и в департаменте; иное дело: его таинственная внутренняя жизнь, которая также протекает спонтанно, независимо от того, где в данную минуту находится персонаж. (Акакий Акакиевич и дома переписывает с тем же старанием и наслаждением, что за присутственным столом.) У Майкова же в его поэме появляется уже понятие двойной жизни: официальной и домашней, той, которой человек вынужден, и той, которой он хочет жить. Этот контраст в какой-то мере вытесняет контраст внешнего и субъективного плана.

У Василия Тихоныча находится в поэме неполная копия — чиновник Иван Петрович; причем в его описании также зафиксировано движение от внешнего (и мнимого) автоматизма к никому не известной внутренней, истинной жизни:

Давно Иван Петрович в службе высох.
Но, может быть (не знаем мы того),
У множества голов сих страшных, лысых,
Как кажется, умерших для всего,
Которых мир так жалко обезличил,
Все есть одно, куда живым ключом
Прорвалась жизнь и с чувством и с умом...¹

Аналогичную структурную перестройку характера стремился осуществить Я. Бутков; причем интересно, что первые его опыты в этом роде появились еще до литературного дебюта Достоевского.

В рассказе «Ленточка» (из первой книги «Петербургских вершин», 1845) мы встречаем чиновника, который десять лет просидел «в одном чине, в одной должности, на одном жалованье, на одном стуле, за одним столом и за одним занятием — *перепискою* отчетов своего министра. В это десятилетие Иван Аписимович ценился только с одной стороны, со стороны своей каллиграфии»². Однако была у него и другая «сторона», о которой многие не подозревали: неожиданно («вдруг») вводится вторая фаза развития, с более конкретной целью — и вновь этой целью оказывается не вещь, не шинель: «...Минхен, которую он до сих пор считал обыкновенною булочницею, каких он встречал множество, теперь казалась ему особенным, не-

¹ «Петербургский сборник», СПб. 1846, стр. 427.

² Я. П. Б у т к о в, Повести и рассказы, «Художественная литература», М. 1967, стр. 58 (курсив мой.— Ю. М.).

земным существом»¹ (отношение к «вещи» даже пародийно оттенено тем, что для Ивана Анисимовича орденская «ленточка» лишь средство завоевать любовь его Минхен²).

В произведениях Буткова даже обозначается повторяющийся, почти стереотипный ход: от «цели» внешней, служебной, прозаической — к цели высокой и духовной. В «Первом числе» (повести из второй книги «Петербургских вершин», 1846) эти «цели» поделены еще между двумя персонажами: Евсей еще в детстве «мечтал о блаженстве переписывания», он с глубоким смирением докладывал кому следует, что ему было бы очень лестно «*переписывать готовое*». Евтей, напротив, «был писец по должности и глубокий мыслитель в душе» и переписыванье «считал тяжкой для себя обидой»³. В дальнейшем же у Буткова один и тот же персонаж преодолевает свою «цель».

В повести «Горюн» (написанной уже после «Бедных людей», в 1847 году) Герасим Фомич поначалу думает: «Мое дело вот: прийти пораньше, да засесть за стол, да и писать, и записывать, и переписывать...» Но потом происходит «странное уклонение» его от обычного пути: в скромном чиновнике-переписчике просыпается романтическая сторона его духа, закипает страсть, и виновница этого — таинственная «незнакомка». Вместе с тем в Герасиме Фомиче растет ощущение ценности его «самобытной» личности, как бы ни было низко то положение, которое он занимает официально. «Он, при должности и без должности, член общества, имеющий в нем значение самобытное, хотя незаметное, потому что он бедняк. Может быть, ему не по сердцу деятельность в таком не очень удобном значении? Может быть! Но ему выбирать нельзя. Он волен погибнуть, а не замереть на время: он не муха, а *горюн*»⁴. Это прямая полемика с тем местом «Шинели», где констатируется отношение общества к Акакию Акакиевичу как к мухе и даже хуже, чем к мухе.

¹ Я. П. Бутков, Повести и рассказы, «Художественная литература», М. 1967, стр. 60.

² Ср. в другом рассказе Буткова «Сто рублей» (1845): «Все, что ни есть в мире прекрасного и радостного... для Авдея выражалось отвлеченным понятием о ста рублях серебром, и те *рубли принимали светлый образ абсолютного благополучия...*» (Я. П. Бутков, Повести и рассказы, стр. 100; курсив мой.— Ю. М.). Это, конечно, еще вариация мотивов «Шинели».

³ Я. П. Бутков, Повести и рассказы, стр. 107, 106 (курсив мой.— Ю. М.).

⁴ Там же, стр. 207.

Процесс перехода от «Шинели» через беллетристику «натуральной школы» к «Бедным людям» обстоятельно освещен в уже упоминавшейся работе Виноградова. В. Виноградов пришел к выводу, что, во-первых, процесс перехода выразился в сочетании сентиментальных и натуралистических форм и тем самым в преодолении «комического канона эпигонов» Гоголя; и, во-вторых, что этот процесс был направлен именно против его эпигонов: «Возврат к сентиментальным формам не был «борьбой с Гоголем» для сознания современников, напротив, представлялся им осуществлением заветов Гоголя, которых с особенною настойчивостью искали в новелле «Шинель»¹.

Выводы эти сделаны на основе анализа приемов повествования, сюжетосложения, конфликтов, но не структуры характера. Но как раз исходя из анализа структуры характера в произведениях «натуральной школы» до Достоевского, мы должны дополнить эти выводы следующим образом: 1. Процесс отталкивания в послегоголевской литературе был направлен не только против «эпигонов», но в известной мере против самого автора «Шинели». 2. Этот процесс выразился в переосмыслении структуры характера, в попытке расщепить его ядро. Высокой устремленности, сосредоточенности на *idée fixe* возвращалось высокое (по мнению последователей Гоголя) содержание. При этом достойно внимания, с каким постоянством обыгрывался характерный атрибут Акакия Акакиевича — «переписывание», а подчас еще и другой — «шинель». И то и другое не только передает крайнюю бедность и забитость персонажа, но становится знаком недостаточно высокого применения его сил, страсти, душевных порывов, которым полагалось вернуть достойную, «романтическую» цель². Соотношение этой цели с действительностью (то есть третья фаза развития персонажа) оставалось часто еще вне поля зрения писателя (так, «Машенька» А. Майкова буквально

¹ В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма, Л. 1929, стр. 389.

² Ср. у А. Н. Островского в «Записках замоскворецкого жителя»: «А еще как увидит тебя какой-нибудь юмористический писатель, да опишет тебя всего... и нарисует тебя в твоей *шинели* в разных положениях, тогда уж вовсе беда...» Перед этим Иван Ерофеевич словно говорит, что дело вовсе не в «шинели»: «А гибну я от того, что не знал я счастья семейной жизни, что не нашел я за Москвой-рекой женщины, которая бы любила меня так, как я мог любить!» (А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XIII, Гослитиздат, стр. 17; курсив мой.— Ю. М.).

обрывается на высокой ноте любви и всепрощения: «Простите! Полно! Бог тебя простит! А ты... а ты меня простишь ли, Маша?»). Но у Буткова в ряде случаев под влиянием гоголевской разработки финала (а может быть, уже и под влиянием Достоевского) эта «цель» лицом к лицу сталкивается с противоречащей ей силой обстоятельств — и последние берут над нею верх.

5

«Переписыванье» и «шинель» многократно обыгрываются и в романе Достоевского. Например, Макар Девушкин говорит: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!.. Что, грех переписывать, что ли?» (1, 125). А вот и о «шинели»: «...По мне все равно, хоть бы и в трескучий мороз без шинели и без сапогов ходить... но что люди скажут?.. Ведь для людей и в шинели ходишь, да и сапоги, пожалуй, для них же носишь» (1, 164). Как видим, «эквивалентом» шинели могут быть и «сапоги», и еще платье, «мундир», и даже «волосы», «фигура» — словом, все, характеризующее внешность человека. «Да мало того, что из меня пословицу и чуть ли не бранное слово сделали, — до сапогов, до мундира, до волос, до фигуры моей добрались: все не по ним, все переделать нужно!» (1, 125). А еще раньше в той же роли выступает «чай»: «Оно, знаете ли, родная моя, чаю не пить как-то стыдно... Ради чужих и пьешь его, Варенька, для вида, для тона» (1, 83).

Все это вместе — «переписыванье», «шинель», «сапоги», «чай» и т. д. — формирует в романе особый пласт значений. Значений, связанных с внешним, материальным бытием персонажа, с его насущными заботами, с поддержанием его жизни. И отношение Макара Девушкина к этим «предметам» особое. Он, бедняк, не может совершенно отделаться от них, и они, как рой мух, преследуют его через весь роман. Но при этом он утверждает их своеобразное восприятие. Он воспринимает их не столько со стороны их жизненной насущности, необходимости, пользы для него самого, сколько со стороны производимого ими впечатления в обществе, их «тона» и «вида». Поэтому одно он старается облагородить (например, «переписыванье»), а другое даже преодолеть, убедив всех (и себя), что это уж и

не так важно («шинель», например). В обоих случаях он воспринимает эти вещи как *то́, над чем можно возвыситься*. Но тем самым и весь пласт описанных только что значений опускается вниз, освобождая место для другого «пласта».

Этот высший пласт формирует сложное чувство Девушкина к Вареньке. В нем тончайшим образом переплетено множество нюансов, от педантической заботливости отца до страстности влюбленного, который сам от себя скрывает свое чувство. Но ясно, однако, — и Девушкину и читателям, — как много значит это его чувство: оно вобрало в себя всю его жизнь, так что сама способность Макара Алексеевича возвыситься над вещным и прозаическим зависит от отношения к нему Вареньки. «Узнав вас, я стал, во-первых, и самого себя лучше знать... Они, злодеи-то мои, говорили, что даже и фигура моя неприличная, и гнушались мною, ну, и я стал гнушаться собою... а как вы мне явились, то вы всю мою жизнь осветили темною... и узнал, что и я не хуже других; что только так, не блещу ничем, доску нет...» (1, 172—173).

Взятые в целом, оба «пласта» выражают уже знакомый нам по литературе 40-х годов процесс перестройки структуры характера, вытеснения одной «цели» (внешней и прозаической) другою (высокою, «романтической»). Ибо, конечно, любовь переживается Макаром Девушкиным с такой силой самоотверженности, с такой идеальной наполненностью, с какой она не переживалась со времени романтизма. «Я вас, *как свет господень*, любил, как дочку родную, любил, я все в вас любил...» (1, 207). Романтик бы еще подумал об универсуме — поятии, неизвестном, копецно, Девушкину. Но далеко не случайно в исповедальном тоне Макара Девушкина слышится отзвук романтической любви — быть воплощением «всего», «света господня».

В романе мы застаем Макара Девушкина уже всецело сконцентрировавшегося на его «идее» и как бы миновавшего всю первую фазу знакомой нам эволюции. Но зато третья фаза — проверка этой идеи суммою «внешних обстоятельств» — вполне развернута Достоевским. Собственно, все движение романа — в высшем его «пласте» — есть реализация этой фазы.

Уже в первых двух письмах возникает характерный обратный ход. Письмом Вареньки вносится поправка к тому, что было сообщено перед этим Девушкиным. Макар

Алексеевич «увидел» в поднятой и опущенной занавеске посланный ему тайный знак. А Варенька как бы между прочим замечает: «Про занавеску и не думала; она, верно, сама зацепилась...» (1, 84). У Девушкина тотчас было отнято то, что он вообразил себе в своих мечтаниях.

И потом все время перед Девушкиным возникает какая-то угроза потерять Вареньку, за кулисами все время происходят какие-то тайные выведывания и наговоры Анны Федоровны, какие-то предложения «выгодного места» и т. д., пока, наконец, опасность окончательно и непоправимо не предстала в образе Быкова. «Друг мой, я выйду за него, я должна согласиться на его предложение» (1, 198), — сообщается Девушкину, и эффект последующей переписки строится на проверке этой категоричности, на ожидании, что еще, может быть, все изменится и возвратится к старому. «Все это как-то не того...» (1, 199), «насчет писем: ведь вот кто же теперь их передавать-то нам будет?..» (1, 204) — словом, инерция сознания Девушкина все время апеллирует к авторитету сложившегося, заведенного. Еще Макар Девушкин апеллирует к силе своей любви, как будто с ее помощью можно что-то изменить.

Но решение Вареньки не меняется. И как симптоматично, что тут же, к финалу романа, в нижнем «пласте» его происходит изменение: Макар Девушкин обласкан и облагодетельствован «его превосходительством», и он пишет Вареньке: «Умоляю вас... не разлучайтесь со мною теперь, теперь, когда я совершенно счастлив и всем доволен» (1, 189). За этой просьбой скрывается наивная вера, что перемена должна распространиться и на область взаимоотношений с Варенькой, между тем как они-то этому действию не подвластны.

Словом, весь «пласт» значений, относящихся к материальному бытию персонажа, — «денег», «шинели» и т. д., — вновь опускается вниз. Конечно же, эпизод с добрым начальником не укладывается в ту примирительную тенденцию, которая одно время энергично приписывалась Достоевскому. Его мысль — это другая мысль. Начальственное лицо, в сравнении с гоголевским «значительным лицом», поступило самым благородным образом, — однако оно ничего не могло поправить *на том уровне, на котором теперь строилась вся жизнь Макара Девушкина*¹. Оттал-

¹ Ср. в «Слабом сердце», где добрый Юлиан Мастакович не может спасти Васю Шумкова.

квиваясь от «уровня» гоголевской повести, Достоевский насыщал высоким романтическим содержанием «мечту» своего персонажа, однако он показывал ее крушение с той же неумолимостью, с какой Гоголь — крушение идеи «шинели».

Этот же процесс мы можем наблюдать в других персонажах «Бедных людей».

В. Виноградов отметил, что к образу Девушкина в романе дана «неполная копия» — старик Покровский, в котором почти так же тесно переплетены натуралистические и сентиментальные штрихи¹. Мы, исходя из наших позиций, добавим, что в Покровском осуществляется та же перестройка структуры характера и что он в этом смысле дублирует Девушкина.

Покровский, оказывается, «где-то служил, был без малейших способностей и занимал самое последнее, самое незначительное место на службе» (1, 105), — замечание, семантически связанное с «переписываньем». И привычные детали внешнего облика, включая «шинель», сопровождают Покровского: «...тихонько проходил в комнату, снимал свою шинельку, шляпу, которая вечно у него была измятая, дырявая, с оторванными полями...» (1, 107). Имитировано и косноязычие Акакия Акакиевича: «Да так, Варвара Алексеевна, уж это так... я ведь, оно того» (1, 117). Но как за этой беспомощной фразой угадывается глубокое человеческое переживание, так и весь знакомый уже нам пласт значений уступает место иной «страсти»: «Единственным же признаком человеческих благородных чувств была в нем неограниченная любовь к сыну» (1, 106). Любовь в своем роде тоже безответная, так как сын не жаловал отца («Из всех его недостатков, бесспорно, первым и важнейшим было неуважение к отцу» — 1, 106). А когда молодой Покровский умер, и старик, с плачем перебегая с одной стороны телеги на другую, сопровождал гроб, то в этой страшной сцене уже предвидится конец романа и в ней уже угадывается холодная беспощадность вывода: самой сильной и преданной любви не хватит для того, чтобы что-то изменить в том течении дел, которому назначено совершаться объективно.

Минуя ряд сходных ситуаций и образов, обратимся к повести «Белые ночи». Еще А. Белецкий проводил па-

¹ В. В. Виноградов, Эволюция русского натурализма, Л. 1929, стр. 351—352.

раллель между первым и одним из последних произведений раннего Достоевского. «Вглядываясь в их лица (Макара Алексеевича и Вареньки.— Ю. М.), чувствуешь, что в душе художника они связаны были, помимо внешней и временной, еще какою-то иною связью. Конечно, в данный момент говорить об этой иной связи не приходится: по автор, быть может, вспомнил ее, когда в «Белых ночах» — в несколько ином освещении — вывел на сцену сходную пару»¹.

Герой «Белых ночей» рассказывает о себе: «Есть, Настенька... довольно странные уголки. В эти места как будто не заглядывает то же солнце, которое светит для всех петербургских людей, а заглядывает какое-то другое...» (2, 18). Берется излюбленный антураж «натуральной школы» — петербургских *углов*, бедности, отрешенности от общих интересов, словом, вся эта прозаическая, низкая, материальная жизнь, — но берется затем, чтобы утвердить к ней новое отношение. Ибо кто же селится в этих «углах»? «Мечтатель». А «мечтатель» есть особый человек, который стремится возвыситься надо всем этим уровнем серости, прозы, внешнего, материального бытия; который способен на величайшую деятельную преданность своей идее (как был способен на нее Макар Девушкин).

На наших глазах совершается возвышение героя над уровнем прозаической жизни — даже и с повторением некоторых деталей, вроде решительного презрения к еде, к одежде; вроде беспомощно-неловкого поведения на улице, в людском многолюдье: «Вот он об чем-то задумался... Вы думаете об еде?.. Нет, Настенька, что ему теперь до всей этой мелочи! Он теперь уже богат *своею особенною жизнью...*» (2, 22). Даже мотивы сумасшествия воскресают в этом контексте: по крайней мере, многие видят в нем, «мечтателе», человека не от мира сего, смотрят на него, как в свое время смотрели филистеры на Ансельма. «...Шагает он дальше, едва замечая, что не один прохожий улынулся, на него глядя, и обратился ему вслед и что какая-нибудь маленькая девочка, боязливо уступившая ему дорогу, громко засмеялась, посмотрев во все глаза на его широкую созерцательную улыбку и жесты руками» (2, 23).

Герой говорит о себе в третьем лице, так сказать, отделяясь от себя, «мечтателя», иронизируя над «мечтателем», предчувствуя уже, что час столкновения с действитель-

¹ «Наука на Украине», № 4, Харьков, 1922, стр. 341.

ностью вскоре пробьет. Но на каком уровне произошло это столкновение? Не на том, от которого он стремился и мог отойти, а в сфере взаимоотношений с Настенькой, которую он не мог заставить себя полюбить, несмотря на всю силу своей любви и самоотверженности. Оказывается, даже ее любовь (осознает «мечтатель») «...да, любовь ко мне,— была не что иное, как радость о скором свидании с другим, желание навязать и мне свое счастье» (2, 41).

Нет, «жизнь в поэзии» (возвращаясь к гофмановскому выражению) не удастся. Торжествующая трансцендентальность оказывается в лучшем случае мечтой персонажа, то есть мифом. И тут напрашивается не часто цитируемый, но очень важный для нас отзыв Белинского о «Бедных людях», удержанный памятью П. Анненкова: «Нашлись добродушные чудаки, которые полагают, что любить весь мир есть необычайная приятность и обязанность для каждого человека. Они ничего и понять не могут, когда колесо жизни со всеми ее порядками, наехав на них, дробит им молча члены и кости»¹.

6

Теперь мы можем вновь обратиться к полемическому материалу «Бедных людей» (прежде всего отзываю о «Шинели» и «Станционном смотрителе»). Рассмотрим их вначале как отзывы не самого автора, а конкретного персонажа, Макара Алексеевича Девушкина. С этой точки зрения они прямо отражают осуществляемую Достоевским структурную перестройку характера.

В неодобрительном отзыве Девушкина о «Шинели» следует выделить не один, а два главных момента, соответствующих двум «пластам» значений.

«Как! — возмущается Макар Алексеевич, — так после этого и жить себе смиренно нельзя, в уголочке своем, — каков уж он там ни есть — жить водой не замутия, по пословице, никого не трогая, зная страх божий для себя самого, чтобы и тебя не затронули, чтобы и в твою конуру не пробрались да не подсмотрели — что, дескать, как ты себе там по-домашнему, что вот есть ли, например, у тебя жилетка хорошая, водится ли у тебя что следует из ниж-

¹ П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, М. 1960, стр. 282.

него платья; есть ли сапоги да и чем подбиты они; что ешь, что пьешь, что переписываешь?» (1, 145). С замечательной полнотой сконцентрировались здесь все уже знакомые нам говорящие детали, от «переписыванья» до «сапог». Макара Девушкин не доволен тем, что подсмотрели и зафиксировали его «по-домашнему», захотели свести его к тому уровню — вещному, бытовому, внешнему, — над которым он считал себя способным возвыситься и действительно возвышался силой любви и самоотвержения. Реакция Девушкина сливается здесь с тенденцией отхода от Гоголя, осуществлявшейся в разобранных выше произведениях 40-х годов¹.

Но в критике Девушкиным «Шинели» есть еще один момент, на который обычно не обращают внимания. «Ну, добро бы он под концом-то хоть исправился, что-нибудь бы смягчил... А лучше всего было бы не оставлять его умирать, беднягу, а сделать бы так, чтобы шинель его отыскалась, чтобы тот генерал, узнавши подробнее об его добродетелях, перепросил бы его в свою канцелярию, повысил чином и дал бы хороший оклад жалованья, так что, видите ли, как бы это было: зло было бы наказано, а добродетель восторжествовала бы... Я бы, например, так сделал; а то что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта» (1, 146—147). Девушкин выступает здесь уже не против способа обрисовки Акакия Акакиевича, а против беспощадности финала гоголевской повести, в котором он хотел бы что-то поправить или «смягчить».

В тени этих строк присутствует другое произведение — «Станционный смотритель», и отношение к нему Макара Девушкина также сложно, но на иной лад. С одной стороны (как уже отмечалось исследователями), Девушкина привлекает в Самсоне Вырине широкая незавершенная

¹ Укажем, кстати, любопытную параллель. В 1835 году «Библиотека для чтения» писала в статье, посвященной «Панораме Санкт-Петербурга» Башуцкого (т. VIII, отд. VI, стр. 47—48): «После этого, я уж не знаю, как и жить в Петербурге, когда нас, так, без всяких украшений, показывают в публичной Панораме всем провинциалам, когда им открывают наши важнейшие тайны и передают им все ключи к нашим нравам!» Макара Девушкин почти текстуально повторил эту жалобу. Хотя она была высказана задолго до «Шинели» и лишена глубокого содержания той полемики с Гоголем, которую вел Достоевский, однако в ней уже в зародыше скрывался протест против сведения всей жизни петербуржцев к внешнему (в данном случае нравоописательному) уровню.

манера обрисовки персонажа. Но с другой (и это не учтено, хотя не менее важно), — его привлекает общий тип ситуации.

Эта ситуация, без сомнения, высшая ситуация в сознании Девушкина. Любовь к человеку, к дочери, к бедной «заблудшей овечке своей» не оставляет никакого места низшему «пласту» значений; собственно, последнего в повести как бы и не существует. Эта ситуация жизненно близка и самому Девушкину; недаром он применяет ее к себе на протяжении всего романа. А разрешение ситуации умягчает его, Макара Девушкина, горечь и боль.

А. Ахматова высказала интересные замечания о моралистической концовке ряда произведений Пушкина, в том числе и «Станционного смотрителя»¹. Для наших выводов достаточно отметить, что повесть Пушкина разрешается *не так*, как «Шинель», и что это различие остро чувствует Макар Девушкин. Участь Самсона Вырина трехкратно отзывается горькой жалостью: в дочери, в провозжатом мальчишке, в повествователе. Словно после смерти человека осталось пустое место, которое никем не может быть занято. Сравните с этим бескомпромиссные строки «Шинели»: «Исчезло и скрылось существо... никому не дорогое, ни для кого не интересное...», — а также констатацию полного замещения: уже на другой день «на его месте сидел новый чиновник», отличавшийся только более высоким ростом и тем, что он писал «гораздо наклоннее и косее».

«Станционный смотритель» оставляет Макару Девушкину в его несчастьях возможность моральной компенсации (особая подача финала, особое — участливое и сострадательное отношение других персонажей к несчастному Вырину), в то время как «Шинель» убивает ее в зародыше.

Нельзя не видеть, таким образом, дидактизма Девушкина («А хорошая вещь литература... Сердце людей укрепляющая, поучающая...»), который сказался в его подходе к обеим повестям. Консервативный и даже «верноподданнический» характер критики Макаром Девушкиным «Шинели» («да ведь это злонамеренная книжка, Варенька...» — 1, 147) тоже своеобразно выражает его протест против ее

¹ «У Пушкина женщина всегда права — слабый всегда прав. Пушкин видит и знает, что делается вокруг, — он не хочет этого... И тут Пушкин выступает... как моралист...» (См.: «Вопросы литературы», 1970, № 1, стр. 164, публикация Э. Герштейн).

крайних выводов. «Пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта», — это значит, «пример», поданный без морального умягчения, компенсации.

Но все это подводит к выводу, как сложна собственная позиция Достоевского. Слово Макара Девушкина о «Шинели», то есть слово одного, хотя и главного персонажа, нельзя полностью отождествлять со словом самого писателя. Известное замечание Достоевского о том, что «ржи сочинителя» не увидеть в его романе, и что везде «говорит Девушкин», а не он, и что «Девушкин иначе и говорить не может» (Письма, I, 86), — это замечание не только о том, что Достоевский говорит устами своего персонажа, его «слогод», но и о том, что слово персонажа освобождается от авторской аутентичности. И если Макар Девушкин удостоверяет высшую истинность произведения («...ведь я то же самое чувствую...») или, наоборот, порицает его односторонность, то это еще не значит, что так думал автор.

Иначе говоря, критические суждения Макара Девушкина совпадают с авторским словом лишь в тех пунктах, в каких они сливаются с реализуемыми в произведении творческими усилиями. В применении к «Шинели» это значит, что Достоевский совпадает со своим персонажем в критике описанного выше «пласта» значений, в стремлении возвыситься над ним и «романтизировать» его; наконец, в требовании широкой, нерегламентированной, многосторонней подачи характера. Но он решительно расходится со своим персонажем в оценке исхода ситуации и связанных с нею моральных тенденций. Здесь Достоевский и его персонаж — антиподы.

Макар Девушкин хотел бы загородиться от финала гоголевской повести так же, как он загородился от «сапог», «чая», «переписыванья» и т. п. Увы, его возможностям самовозвышения поставлены границы. М. Бахтин, доказывая отход Достоевского от Гоголя, пишет, что «Шинель» глубоко оскорбила Девушкина, так как ее главный персонаж — Акакий Акакиевич Башмачкин — завершен. Герои же Достоевского «ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать не правдой любое овнешняющее и завершающее их определение»¹. Конечно, герой Достоевского мог «перерасти» любое свое «определение», но он не мог пере-

¹ М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, М. 1963, стр. 78.

расти самое действительность. Полемизируя с Гоголем с помощью «романтических» элементов в структуре характера, Достоевский восстанавливал на своем уровне самый беспощадный и безысходный гоголевский антиромантизм¹.

И быть может, в этом контрасте — величайшей свободы героя в сфере самосознания и самоопределения (определения, оценки себя) и его несвободы от объективных условий и воли других лиц — коренится одна из важнейших тенденций произведений Достоевского. По крайней мере — его первого романа.

Таким образом, полемический материал «Бедных людей» Достоевского, «треугольник»: Макар Девушкин — Акакий Акакиевич — Самсон Вырин, — а вместе с тем и вся ситуация первого романа Достоевского должны быть взяты с более глубокого плацдарма — по крайней мере, со времени позднего романтизма, то есть романтизма гофмановского типа. И тогда перед нами обозначатся, по крайней мере, четыре этапа сложного и драматического процесса: мы увидим, как формировалась определенная романтическая структура характера; как в гоголевской «Шинели» она была подвергнута необычайно смелой перестройке, выразившейся и в «заземлении» высокой трансцендентальности, и в ее конечном опровержении, «снятии», то есть в прямом антиромантизме; увидим далее, как в произведениях «натуральной школы» возникла тенденция «расщепить» ядро гоголевского персонажа, вернуть высокой устремленности подобающее высокое, «романтическое» содержание. Достоевский продолжил и завершил эти усилия, однако он вместе с тем распространил на новый, «романтический» уровень гоголевскую безысходность и гоголевский антиромантизм. Отношение автора «Бедных людей» к Гоголю тем самым получает, в наших глазах, более сложный вид и характеризуется не столько разрывом и «переворотом», сколько сложной перегруппировкой конкретных элементов. Реакция Девушкина — яркий показатель этой сложности, однако показатель вовсе не прямой

¹ Ср. совершенно справедливое замечание современного венгерского исследователя: «Достоевский *восстанавливает авторский приговор в сложной структуре своего романа. Сюжетно-композиционным способом, то есть опосредованно, писатель создает новые объективированные формы сохранения авторского «я», объективно-го в противовес субъективному, случайному, исходящему от героев»* (Д. К и р а й, *Художественная структура ранних романов Ф. М. Достоевского.* — *Studia Slavica Hung.*, XIV, 1968, стр. 239).

и не прямолинейный. Больше того: чем беспощаднее проявлял Достоевский в отношении своего героя гоголевскую трезвость и бескомпромиссность, тем сильнее обозначалась полемичность реакции самого Девушкина, хотя, повторяем, своим стремлением возвыситься над прозаическим, «вещным» уровнем он, безусловно, передавал новаторство типологических принципов Достоевского. Но все дело в том, что типологические принципы Достоевского этим не исчерпывались.

И в перспективе этих усилий писателя получает свой смысл третий важнейший момент литературных размышлений Девушкина — неистовые сочинения господина Ратазяева. Конечно, с историко-типологической точки зрения было бы выигрышнее, если бы Девушкин имел дело с более высокими образцами романтической и неоромантической литературы. Но ведь возможности «подбора» Достоевским приведений были ограничены уровнем и интересами его персонажа. Все же важно, что в многократно преломленной перспективе — от романтической литературы «неистой школы» во Франции до повестей Марлинского и его самых мелких эпигонов — на страницах романа прозвучала и была спародирована тема романтической, преодолевающей действительность страсти. Оправданная материалом откровенно шаржевая интонация романа является в этом случае особенно показательной.

О ХУДОЖЕСТВЕННОМ СВОЕОБРАЗИИ СОЦИАЛЬНО-
ФИЛОСОФСКОГО РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО

1

Уже в первом своем произведении Достоевский выступил как сложившийся художник, создатель оригинальной романной формы.

Тема «Бедных людей» не была новой в русской литературе. Сначала Пушкин, а вслед за ним Гоголь с глубоким сочувствием изобразили жизнь «маленького человека». Мелкий канцелярский служащий, тот, кого называли «вечным титулярным советником», стал неприменным персонажем «физиологий» 40-х годов. Смешные и печальные обстоятельства его жизни составили основу юмористического бытописания Я. Буткова («Петербургские вершины»), стихотворных фельетонов молодого Некрасова («Провинциальный подьячий в Петербурге», «Филантроп» и др.).

В облике Макара Алексеевича Девушкина, героя «Бедных людей», можно найти и смешное. Но цель Достоевского не в том, чтобы лишний раз описать комические стороны быта своего героя или показать, как жизнь придавила, приплюснула ум и способности маленького, безропотного человека. Достоевский изнутри изобразил трагедию его жизни, тем самым значительно расширив возможности «натуральной» школы.

Оставаясь последователем Гоголя в общем направлении своего творчества, в изображении жизни униженных и оскорбленных парий общества, Достоевский в авторском повествовании, в речевой характеристике персонажей последовательно отходит от автора петербургских повестей, вырабатывая свой оригинальный стиль. В раннем произведении Достоевского прежде всего бросается в глаза новый

тип характера героя, своеобразие его авторской идейно-эмоциональной оценки.

Гоголевский «маленький человек», Башмачкин в повести «Шинель» или Поприщин в «Записках сумасшедшего», вызывает лишь сострадательную жалость. Близкий же к ним Макар Девушкин поражает своей трагической противоречивостью — человеческим благородством вплоть до способности к самопожертвованию и крайней степенью приниженности. Характеризуя пафос ранних произведений Достоевского, Белинский отмечал не только их «глубоко человеческий и патетический элемент в слиянии с юмористическим», но и «глубоко трагический колорит и тон»¹. Усиление трагического колорита в произведениях Достоевского, формирование трагического пафоса — таково направление последующей творческой эволюции писателя.

В «Бедных людях» трагический пафос выражен приглушенно, он скрыт за более заметным сентиментальным пафосом. И это соответствует характеру персонажа и характеру времени — робкому, пока что стихийному, демократическому протесту городской разночинной среды 30—40-х годов против бесчеловечных условий русской действительности.

У Гоголя повесть о бедном чиновнике построена как последовательное описание жизни героя, с подробной обрисовкой его повседневных привычек, бытовых условий. Характерный случай из жизни чиновника составляет сюжетное ядро повести. Внимание автора обращено на безнадежное положение персонажа, который как бы вмещает в себе меру авторского сострадания; именно Башмачкин или Поприщин — самое несчастное, забитое существо, несчастнее которого, кажется, и быть не может.

Роман Достоевского по-иному раскрывает тему бедности и нравственного унижения человека. Центральная тема романа строится концентрически — она ставится не только в связи с главным, но и множеством других, входящих, второстепенных персонажей. Основная тема раскрывается характерным приемом рассказа в рассказе: Девушкин сообщает о страданиях Горшковых, Варенька в своем журнале описывает семью Покровских. Через восприятие героев показана жизнь города в целом. Все это не

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, АН СССР, М. 1955, стр. 551.

только расширяет круг бедных людей, но и воссоздает обшую гнетущую социальную атмосферу, вызывающую сдвиги в сознании героя.

Изображение страданий промежуточных слоев города, гуманное сочувствие «забытым существованиям» (так определил Белинский позицию автора «Бедных людей») неизменно составляли творческий пафос Достоевского. Но в 60-е годы происходят и принципиальные изменения. Его сострадательная «боль о человеке» (Добролюбов) нередко приобретает характер трагического отчаяния от сознания невозможности «избегнуть зла» (XII, 210). И вместе с тем писатель все большее внимание уделяет критике нравственных устоев дворянско-буржуазной жизни.

В этом отношении «Бедные люди» и, например, «Идиот» полярны. Если в первом романе жизнь господ Быковых едва-едва намечена и «степной помещик» — скорее символическая фигура, нежели реальное действующее лицо, то в романе «Идиот» дана широкая картина жизни различных слоев дворянского общества (Иволгины, Епанчины, Тоцкий, Белоконская и Радомский — это именно разные социальные группы дворянского лагеря). Реальный русский, петербургский мир со всеми его социальными контрастами — побудительный стимул нравственных исканий князя Мышкина и подлинная причина его гибели. Вместе с тем в этом романе писатель по-прежнему уделяет большое внимание изображению страданий «отверженных», «мизераблей всех сословий». Это не только судьбы медика и Сурикова из «Исповеди» Ипполита, но в первую очередь судьба Настасьи Филипповны.

В романах Достоевского 60—70-х годов, прежде всего в «Преступлении и наказании» и «Идиоте», нашли дальнейшее развитие многие структурные принципы, намеченные в «Бедных людях»: та же многоплановость изображения страданий бедного человека (рассказ в рассказе), те же мучительные раздумья центрального персонажа о судьбе близких ему людей, приводящие его к взрыву чувств и духовному надрыву. Но в последующем творчестве Достоевского все это предстанет в иных размерах и соотношениях, и герой будет стремиться решать не только социально-конкретные вопросы, но задумается над субстанциональными проблемами человеческого бытия, над принципиально важными нравственными и этическими основами жизни. Наивные, довольно беспомощные рассуждения полуобразованного чиновника уступят место широ-

ким философским идеям героя-гесретика. Однако тема страданий бедных людей пройдет через все творчество писателя, являясь источником и философских раздумий, и исканий его основных героев. Отношение героя к страданиям униженных слоев общества послужит его нравственным мерилom, мерилom его человечности.

Оставаясь целостной художественной личностью на протяжении всего творчества, Достоевский вместе с тем в романах 60—70-х годов развивает существенно иные структурные принципы, которые соответствовали кардинальным сдвигам и «ломке» как русской общественной жизни, так и мировоззренческих позиций самого писателя.

Достоевский исключительно остро пережил тот общий кризис революционности буржуазной демократии в Европе после 1848 года, который породил и духовную драму Герцена.

Общественно-историческая ограниченность буржуазной революционности и идей утопического социализма, преломленная сквозь призму каторжных впечатлений, была воспринята Достоевским как свидетельство «несостоятельности разума», как трагическое заблуждение человеческой мысли вообще. В этом же плане были оценены писателем и материалистические, атеистические идеи западноевропейских и русских просветителей.

В центре внимания Достоевского оказался тот «хаос понятий», который принесло с собой половинчатое решение крестьянского вопроса реформой, варварски осуществлявшееся превращение России феодальной в Россию капиталистическую.

«Прежний мир, прежний порядок — очень худой, но все же порядок, — отмечал Достоевский в «Дневнике писателя», — отошел безвозвратно. И странное дело: мрачные нравственные стороны прежнего порядка, — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились» (XI, 39).

Критическое отношение писателя ко всякого рода «мрачным нравственным сторонам» дворянско-буржуазной жизни диктовалось его глубоким сочувствием страданиям обездоленных масс пореформенной России. «Вопрос о народе, — писал Достоевский, — в настоящее время есть вопрос о жизни... От того или другого решения его зависит, может быть, судьба русского прогресса» (XIII, 235),

Однако народ, понимаемый Достоевским по-своему, — это лишь необходимая предпосылка исторического прогресса, суть которого в сближении «нашего интеллигентного общества» с народной «почвой». Народ для Достоевского — это прежде всего страдающая, социально униженная масса, хранительница вековых нравственных идеалов, ждущая возвращения в свое лоно «русских ски-тальцев».

Такое понимание народной жизни, развитое Достоевским в журнале «Время» (статьи «Книжность и грамотность», «Ряд статей о русской литературе», «Два лагеря теоретиков» и др.) и наконец — в речи о Пушкине, определило и некоторые особенности раскрытия человека в его романах 60—70-х годов, сравнительно с произведениями прежних лет.

2

Основные принципы новой романной системы Достоевского начинают складываться уже в «Униженных и оскорбленных».

Это первое многопроблемное, многоплановое произведение Достоевского, стоящее в преддверии его программных социально-философских романов. В известной мере «Униженные и оскорбленные» можно назвать «экспериментальным» романом Достоевского, эскизом его будущих творческих композиций. В нем собраны многие мотивы, ситуации, опробованы новые принципы изображения, которые затем будут успешно использованы писателем.

Острый сюжет с элементами уголовной фабулы, нагнетение атмосферы таинственности и загадочности (неожиданные происшествия, слухи, предчувствия), беглые сообщения о злободневных общественных событиях, нравственно-философский диалог героев с характерной афористичностью формулировок — все это роднит «Униженных и оскорбленных» с последующими романами.

Достоевским в романе произведена переоценка собственных литературных тем и идей, прежде всего темы мечтателя с его верой в Золотой век. Мотив переоценки ценностей усилен и тем еще, что в «Униженных и оскорбленных» писатель в плане ретроспективных воспоминаний, как о чем-то безвозвратно далеком и утерянном, говорит о своих настроениях времени создания «Бедных

людей». Широкое изображение бедственного положения городских низов роднит эти произведения, но в то же время обнаруживает и принципиальные различия.

Социальная коллизия в романе «Униженные и оскорбленные» подчиняется более значительной и существенной для писателя коллизии — нравственной.

Выработка героями новых принципов жизненного поведения, связанных с идеей «страданием все очищается» («Надо как-нибудь выстрадать вновь наше будущее счастье; купить его какими-нибудь новыми муками» — 3, 91), по существу оттесняет на второй план прямые мотивы социального протеста.

Не менее существенны изменения в изображении обстоятельств жизни героев.

В «Бедных людях» внешняя среда, повседневная социальная действительность, окружающая Макара Девушкина, предстает косной и неизменной на фоне малоподвижной жизни, сложившихся вековых традиций и привычек сознания героя: социально-униженная личность пытается противостоять окружающей среде, вырваться из ее привычных норм и терпит неизбежное поражение.

Совершенно в ином плане взаимоотношения личности и среды показаны в романе «Униженные и оскорбленные». Жизнь предстает здесь вздыбленной, сдвинувшейся с проторенной колеи. Это — хаос, «кромешный ад», в котором непрерывно происходят непостижимые для человека, таинственные изменения. Все это существенно меняет атмосферу романа и его структурные принципы.

Разоряется Ихменев, в погоню за «миллионом» устремляется князь Валковский, все герои испытывают состояние неуверенности и беспокойства. Впечатление общего кризиса — идейного, нравственного, ломки привычных устоев жизни — такова тональность романа. Таинственная история маленькой Нелли усиливает картину всеобщего хаоса и неразберихи.

Изображая прошлое героев, Достоевский использует сюжетную схему пушкинского романа.

Ссора дворянина средней руки Ихменева с князем Валковским, возникшая судебная тяжба, окончательное разорение Ихменевых и даже непредвиденная любовь между сыном и дочерью враждующих сторон — все это напоминает сюжетные перипетии романа «Дубровский».

Однако знакомые сюжетные мотивы использованы Достоевским в основном для характеристики «предыстории»

героев. Социальный конфликт, столкновение Ихменева и Валковского составляет лишь экспозицию главного сюжетного действия романа, наиболее важного для Достоевского.

Разрешение тяжбы Ихменева и Валковского по существу уходит на периферию романа, а основу сюжета и авторского интереса начинают составлять нравственные взаимоотношения внутри семьи Ихменевых — взаимные поиски примирения отца с дочерью, чему мешает их гордость.

Главный мотив романа — нравственный: преодоление гордости, принятие героями идеи братства и сострадания. Ряд сцен последовательно рисует настроения отца и дочери, которые характеризуются (от лица героев и автора) как «гордость». Открыто морализирующую, идейно-оценочную нагрузку несет рассказ Нелли о судьбе ее матери, предшествующий окончательному примирению Ихменевых.

«Гордость», мешающая счастью человека, может быть преодолена евангельским всепрощением. Эта мысль выражена словами Нелли Ихменеву: «Послезавтра Христос воскрес, все целуются и обнимаются, все мирятся, все вины прощаются... Только вы... один вы... у! Жестокий! Подите прочь!» (3, 303).

Вместе с тем непримиримость Нелли, ее нежелание простить старика Ихменева, подсказанные реальной ситуацией, логикой жизни, а не отвлеченной моралью, вступают в противоречие с программными положениями писателя, отражая сложность, противоречивость его общественной позиции.

Идее сострадательной жалости противостоит в романе мораль эгоцентризма, индивидуализма, ярко воплощенная в поведении и философии Валковского. Иван Петрович и Валковский — идейные, нравственные антагонисты; философский монолог Валковского — сюжетная кульминация романа.

Таким образом, основной сюжетный конфликт романа «Униженные и оскорбленные» носит форму вполне определенной нравственной коллизии. Он построен не только на столкновении социальных — имущественных в первую очередь — интересов, а на противостоянии различных нравственных и даже философских принципов. Наряду с этим Достоевский, широко используя принципы нравоописания, показывает социальные истоки нравственных

побуждений героев. В побочных сюжетных линиях Достоевский развивает социальные мотивы, рисуя жизнь петербургских низов: колоритны фигуры сводни Бубновой, проходимца Архипова, Митрошки, купеческого сына Сизобрюхова. Им под стать и сиятельные господа из светских гостиных — приятели князя Валковского. Существенный социальный мотив возникает и в главном сюжетном действии романа — неудавшаяся попытка Валковского обольстить Наташу, сделать ее содержанкой графа N, «изящного ценителя всего прекрасного». Даже крайне эгоцентричная мораль самого Валковского находит в определенной мере социальное объяснение в словах Алеши, его сына: «...Какие мы князья? Только по роду: а в сущности что в нас княжеского? Особенного богатства, во-первых, нет, а богатство — главное. Нынче самый главный князь — Ротшильд. Во-вторых, в настоящем-то большом свете об нас уж давно не слыхивали» (3, 100—101).

Так в «Униженных и оскорбленных» намечены многие темы будущих «проблемных» романов Достоевского. Вместе с тем и принципы сюжетосложения, впервые использованные в «Униженных и оскорбленных», несут в себе зародыш новой романной формы. Однако «Униженные и оскорбленные» — это только «проба», первая и не вполне определившаяся попытка художественно решить проблемы, выдвинутые перед Достоевским как самой эпохой — временем крутой ломки, так и его собственным пониманием перспектив развития русской общественной жизни.

В романе «Униженные и оскорбленные» прозвучала критика той философии индивидуализма, которая затем привлечет к себе самое пристальное внимание писателя. Но эта философия еще не стала сюжетным, определяющим центром романа, так же как и противостоящая ей мораль христианского смирения. «О! Пусть мы униженные, пусть мы оскорбленные, но мы опять вместе, и пусть теперь торжествуют эти гордые и надменные, унизившие и оскорбившие нас!» (3, 356) — в этих завершающих четвертую часть романа словах таится и его основной смысл: «униженные», «бедные люди», объединенные мыслью о смиренном протесте, могут противостоять торжествующим «гордым и надменным». Роман Достоевского уже можно назвать социально-правственным, но он еще не поднялся до уровня характерных для Достоевского социально-философских проблем, сформировавших особенную структуру его романа. Преодоление личной гордости и сохранение

человеческого достоинства — вот те нравственные принципы, которые объединяют героев романа и дают им возможность сохранить себя в окружающем страшном мире.

Возвышение конфликта нравственного, проявляющегося в сфере личных отношений между героями, в конфликт всеобщий, философский, выявляющий противоборство идей героев как идей вековых, основополагающих для человечества в целом, активная борьба с буржуазным индивидуализмом, поиски соединения христианской нравственности с защитой интересов широких демократических низов и идеалов подлинной человечности — таковы дальнейшие пути развития романских принципов Достоевского.

3

Формирование проблемного романа Достоевского происходило с середины 60-х годов. Поражение демократических сил, наступление реакции принесли с собой крушение надежд Достоевского на развитие русской общественной жизни путем просвещения и «нравственных перемен». Всю ответственность за такой исход событий Достоевский готов был возложить на революционный лагерь. Это заблуждение привело писателя к острой полемике с социалистическими и материалистическими идеями русских демократов (в «Записках из подполья» в особенности), с идеями западных утопических социалистов (в «Зимних заметках о летних впечатлениях»), к усилению критики западной буржуазной культуры, которую он воспринял как прямое следствие западных социалистических учений. Разгул хищнических страстей буржуазного общества приобретает в глазах Достоевского значение прямого доказательства неосуществимости мечтаний западных социалистических утопистов.

Однако, сомневаясь в возможности «братства» на социалистическом основании, Достоевский обращает взоры все к той же идее «братства», но только на ином — христианском основании, на христианском самоотречении и любви к ближнему.

Исключительную глубину и силу этим поискам Достоевского придало то важное обстоятельство, что писатель в обстановке крутой ломки старых «устоев» во весь рост поставил вопрос о перспективах развития России. «Вековые» вопросы времени, интерес писателя к «отдаленнейшим

исканиям человечества»¹ приобретали, таким образом, историческую конкретность, зримые черты своего времени, становились вопросами жизни громадного страдающего народа, а через него — и всего живущего, а не абстрактного человечества.

Мысль о социально-философском характере классических романов Достоевского стала обычной в нашей критической литературе. Однако исследователи нередко ограничиваются сообщением, что такой характер его роман получает благодаря наличию в нем философской проблемы, «идеи», связанной с духовными исканиями центрального героя, что именно «идея» героя носит формообразующий, структурный характер в социально-философском романе.

Идея — «героиня» романа Достоевского², — писал Б. Энгельгардт. «Только «идея» (о праве «избранных на преступление и кровь») индивидуализирует Раскольникова, делает его характером»³, — поясняет структурную роль «идеи» в социально-философском романе современный исследователь.

Однако вопрос о структуре классических романов Достоевского значительно более сложен, он не сводится лишь к наличию в них «идеи», социальной и философской проблематики, героев социального и философского планов и т. п.

Философствующий герой появляется уже в романе «Униженные и оскорбленные», где идея нравственной вседозволенности ярко характеризует князя Валковского. Однако в романной системе «Униженных и оскорбленных» «идея» Валковского носит локальный характер: раскрытая в его монологе, она служит по преимуществу средством авторской идейно-эмоциональной оценки персонажа и не определяет структуру романа в целом.

Для создания принципиально новой романной системы мало было одного философствующего «голоса» героя, необходимо было столкнуть разные философские позиции, положить в основу романа социально-философский конф-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, М. 1970, стр. 412.

² Б. М. Энгельгардт, Идеологический роман Достоевского. — В кн.: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. 2, М.—Л. 1924, стр. 90.

³ Ф. И. Евнин, Реализм Достоевского. — В сб.: «Проблемы типологии русского реализма», М. 1969, стр. 424.

ликт, борьбу противоположных воззрений на мир и последовательно развить ее во взаимоотношениях персонажей.

Именно так построено «Преступление и наказание» — первый социально-философский роман Достоевского.

Раскрытие преступления Раскольникова, сложного взаимодействия его социальных и философских мотивов осуществляется в романе в тесном переплетении с изображением тех сил, которые противостоят раскольниковскому индивидуализму и должны обусловить путь героя к духовному возрождению. Столкновение разных нравственных принципов — анархического индивидуализма и христианского сострадания, вековой человечности — характеризует основную нравственно-этическую коллизию романа и определяет его художественную концепцию.

Наиболее полно этико-философская проблема романа выражена в столкновении «теории» и «практики» Раскольникова с «ненасытимым состраданием» Сони Мармеладовой. Философский конфликт, положенный в основу романа, разрешается в эпилоге, когда Раскольников отрекается от своей теории окончательно. Другие персонажи романа своими суждениями и поведением занимают ту или иную нравственно-философскую позицию по отношению к «теории» Раскольникова. Она находит поддержку в умонастроениях Лужина и Свидригайлова, этих двух очевидных вариантах социального цинизма — утилитарно приобретательского и предельно опустошенного.

Более сложно выражена в романе нравственно-философская позиция, противостоящая индивидуалистической морали. В романе нет «философствующей пары» героев, подобных Мышкину и Ипполиту в «Идиоте», Зосиме и Ивану в «Братьях Карамазовых». Философская концепция мира, противоположная раскольниковской, находит выражение в жизненном поведении ряда персонажей — Мармеладова, Сони, Лизаветы, Миколки, Порфирия. Однако эти персонажи не выражают авторские идеи прямо, вне сюжета, не выполняют роли резонерской (хотя подобные тенденции можно в определенной мере усмотреть в трактовке Порфирия).

Структурное своеобразие романа «Преступление и наказание» состоит именно в том, что решение философского конфликта, в котором выразилось бы авторское понимание жизни, должно было не только вытекать из столкновения разных характеров, из объективной противоположности их общественных позиций, но и быть органически

найденно, обретоно самим героем. В романе «Униженные и оскорбленные» такого органического художественного единства еще нет: философия смирения мало соответствует характерам Ихменевых, исполненных глубокого человеческого достоинства, а подлинные истоки индивидуалистической морали князя Валковского не показаны, вследствие чего он напоминает мелодраматического злодея.

Более острое восприятие писателем пореформенных общественных противоречий, его стремление схватить самую сущность обычных и «странных» фактов «текущей действительности» формировали художественные принципы социально-философского романа Достоевского.

«Проследите иной, *даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт* действительной жизни — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира. Но ведь в том-то и весь вопрос: на чей глаз и кто в силах» (XI, 423), — писал он в октябре 1876 года. (Курсив мой.— В. Э.)

Увидеть глубину «даже вовсе и не яркого факта» и обнажить его нравственную, философскую сущность — вот с чем связаны особенности сюжетных решений Достоевского.

«Философский стержень» романа, говоря словами Л. П. Гроссмана¹, составляет не одна идея центрального героя, а система идей, определяющих главный конфликт произведения.

Сюжет в социально-философском романе строится как на столкновении социальных интересов (наиболее отчетливо в «Преступлении и наказании» и «Идиоте»), так и на противоборстве различных нравственных принципов, связанных с общественной сущностью персонажей. Нравственно-этический конфликт перерастает в социально-философский — в открытое, резкое противопоставление «теорий», основополагающих воззрений на жизнь (в «Преступлении и наказании» это «идея» Раскольникова и призыв приять «страдание», выраженный в словах Сони и Порфирия; в «Идиоте» — противопоставленность позиций Мышкина и Ипполита; в «Братьях Карамазовых» — это

¹ См.: Л. П. Гроссман, Поэтика Достоевского, М. 1925, стр. 18. «Первоначальное зерно» романов — «в отвлеченной идее морально-психологического, религиозно-философского или политико-общественного характера. Это стержень романа, объединяющий все события его фабулы» (там же).

«все позволено» Ивана и христианско-нравственная доктрина всеобщей виновности и всепрощения Зосимы).

Этот ведущий структурный принцип своих романов Достоевский подчеркнул в композиции «Братьев Карамазовых», назвав центральную книгу романа — пятую — «Pro и contra». «Pro и contra» — это основной принцип композиции всех классических романов Достоевского. Выбор характеров персонажей, их расстановка подчиняются нравственно-философской антитезе: или — или. Или «право» индивидуалиста, или христианское сострадание и вера.

Вся поэтическая атмосфера романов Достоевского соткана из противоречивых настроений и мотивов, пронизана, с одной стороны, отрицанием всех нравственных основ старого, собственнического мира, сострадательной гуманностью писателя, воплощенной с невиданной еще в мировой литературе страстностью, и в то же время не менее сильным и постоянным сомнением в суверенности сил человека, проповедью подчинения личности высшему идеалу, выступающему как непреложный нравственный принцип, требующий «обуздания» своевольной личности, — с другой. Романы Достоевского выразили протест писателя против бесчеловечных условий окружающей жизни, его страстную веру в возможность счастья, социальной справедливости и в то же время трагическую беспомощность перед лицом страшного, враждебного мира.

По своей художественной структуре социально-философский роман Достоевского чем-то напоминает средневековый готический храм — он впечатляет своей непреклонной и отчаянной устремленностью к идеалу. Образно характеризуя специфику трагических романов Достоевского, С. Цвейг писал: «Обнаженный стоит в них беззащитный, беспомощный гигант-человек под трагическим небом судьбы»¹.

4

Задача художника, считал Достоевский, состоит в том, чтобы в «текущей действительности» уловить «отблеск» идеала. Именно в этой связи Достоевский выдвигает понятие «поэмы» как идейно-композиционной основы своих романов. «Поэма» — это «алмаз», а второе дело, «уже не

¹ С. Цвейг, Собр. соч., т. 7, М. 1929, стр. 154.

такое глубокое и таинственное» — «это, получив алмаз, обделать и оправить его» (Письма, II, 190). В том же письме к А. Майкову он предлагает своему другу одну из таких «поэм» — «воспроизвести, с любовью и с нашей мыслью, с самого начала, с русским взглядом, всю русскую историю». И дальше Достоевский поясняет, какие бы он взял «точки и пункты» в русской истории, «в которых она, временами и местами, как бы сосредоточилась и выразилась вся» (Письма, II, 191).

В понимании Достоевского, «поэма» — не отвлеченная «идея»¹ или идеологическая концепция, а первоначальный эскиз будущего художественного творения, определенный идейно-художественный замысел. «Поэма» — идейный зародыш будущего романа, результат осмысления конкретных явлений жизни, «текущей действительности» с позиций авторского идеала. В письме к Х. Д. Алчевской, упрекавшей Достоевского в том, что в «Дневнике писателя» он разменивается на мелочи, эта обратная зависимость «поэмы» от «мелочей» наблюдаемой жизни выражена вполне определенно: «...Я вывел неотразимое заключение, что писатель — художественный, кроме поэмы, должен знать до мельчайшей точности (исторической и текущей) изображаемую действительность» (Письма, III, 206).

Вот почему «поэмы» романов Достоевского всегда более или менее детализированы, жанрово определены; несмотря на единство идейно-эстетической программы Достоевского во всех его философских романах, их «поэмы» разные — они обусловлены разными социальными характеристиками центральных героев, различными проблемами русской общественной жизни.

Задуманная «притча об атеизме» не похожа на «поэму» о «положительно прекрасном человеке», а эта последняя — на «психологический отчет об одном преступлении».

«Поэма» включает в себя и определенный жанровый признак, связанный с основной проблемой и своеобразием разрабатываемого характера центрального героя («Целое у меня всегда выходит в виде героя», — замечает Достоевский).

Роман о преступлении Раскольникова задуман в форме «психологического отчета», обусловленного тем, что главное для Достоевского в этом произведении — исследование

¹ См. например: Л. П. Гроссман, Поэтика Достоевского, М. 1925, стр. 17.

внутреннего мира героя. В конце 60-х годов писатель задумал *притчу* об атеизме, затем излагает *жизнь* великого грешника. Этим жанровых различий не было бы, если бы «поэма» для Достоевского была только отвлеченной идеологической концепцией, подчиняющей себе характеры персонажей и развитие сюжета. Детализация, композиция «поэмы», ее «аксессуар» не менее важны и значительны в творческой практике Достоевского. Именно в этих повседневных жизненных ситуациях, в реальных фактах «текущей действительности» улавливал писатель ее «высший смысл».

Философская проблема романа Достоевского неизменно вырастает на социальной основе. «Алмаз» не просто «обрамлен», но неразрывен со своей «оправой», ею укреплен, ею «восставлен».

Социальная повседневность раскрывается Достоевским с предельной точностью: она должна произвести впечатление «документа», «дагерротипа». Фотографическое изображение ценно для неискушенного зрителя своей непосредственной «правдой», она наиболее искусно скрывает композиционные секреты «фотографа»-художника. В предисловии к «Процессу Ласенера», опубликованному в одном из первых номеров «Времени», Достоевский подчеркивал: «Процесс был веден доблестно беспристрастно, передан с точностью дагерротипа, физиологического чертежа». Но «дагерротип» процесса дает возможность писателю сделать важный вывод о характере преступника: «Это тип тщеславия, доведенный до последней степени»¹, — вывод, соответствующий «почвеннической» позиции редактора «Времени». В определенной мере эти принципы художественного изображения нашли отражение в структуре социально-философских романов Достоевского.

В «Униженных и оскорбленных» Достоевский акцентировал внимание на необычности повседневной жизни². Произведение насыщено эффектными авантюрно-приключенческими сценами, одно из действующих лиц — персонаж скорее демонически условный, нежели реальный. Необычность, таинственность, которую скрывает в себе обычная петербургская жизнь, акцентируется и словом писателя-рассказчика.

¹ «Процесс Ласенера. Из уголовных дел Франции», «Время» (отдел II), № 2, стр. 1.

² Основные принципы такого художественного видения обнажены в фельетоне «Петербургские сновидения в стихах и прозе».

«Преступление и наказание» и последующие романы Достоевского построены в совершенно ином стилевом ключе: натуралистически выписанная реальность как бы приглушает необычность внутренней жизни героев. Без авторского нажима, как бы в своем естественном русле, раскрывается трагическая сущность изображенных картин русской пореформенной жизни. Внешние признаки «дагерротипа», «физиологического чертежа» придают повествованию особую художественную убедительность.

По верному замечанию английского исследователя Ричарда Кёла, Достоевскому «удается донести до нас огромный размах жизни со всем непоследовательным хаосом реальности... Достоевский передает ощущение этого бурного потока жизни, что является его самым замечательным даром, как художника»¹. Ощущение «бурного потока жизни» в романах Достоевского создается определенной авторской концепцией — поисками «нормального закона» в «бурном и бессвязном хаосе повседневной жизни». «И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и Шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити?.. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся... Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания?» (XII, 36) — отмечал он в «Дневнике писателя» за 1877 год.

При всей оригинальности, структура романов Достоевского — развитие достижений русского и западноевропейского реалистического искусства. В критике уже не раз отмечалась перекличка Достоевского с Бальзаком (романы «Отец Горио», «Утраченные иллюзии»).

В русской литературе судьба человека индивидуалистического, наполеоновского склада мышления была показана Пушкиным особенно убедительно в повести «Пиковая дама». Пушкинский Германи постоянно привлекал внимание Достоевского. Именно о нем герой романа «Подросток» Аркадий Долгорукий, сам одержимый ротшильдов-

¹ R. C. url, *Charakters of Dostoevsky: Studies from Four Novels*, London, 1950, p. 17.

ской идеей, скажет, что это — «колоссальное лицо, необычный, совершенно петербургский тип — тип из петербургского периода» (8, 151).

«Пиковая дама» вполне закономерно привлекала столь пристальное внимание Достоевского: она близка автору «Преступления и наказания» не только своим идейным пафосом, но и принципами художественного изображения. В этой своеобразной повести, содержащей глубокую критику убивающей душу власти денег, мотив успеха, достижения богатства подчиняется другому, более глубокому — мотиву подлинной и мнимой свободы человека, поисков нравственного самоутверждения личности и ее духовной гибели под воздействием антигуманной идеи. Все это близко основным мотивам и принципам социально-философского романа Достоевского.

В центре пушкинской повести не традиционное романтическое изображение внутреннего мира героя в процессе его эволюции, а изображение пагубной «страсти», переходящей в навязчивую идею. Неожиданная развязка «авантюрного» сюжета, духовная гибель героя придает повести напряженный, трагический характер. Все это нашло дальнейшее развитие в социально-философском романе Достоевского. Вместе с тем в его творческих композициях в определенной мере отразились и традиции западноевропейского романа, прежде всего Бальзака.

Погоня героя за наживой, властью, богатством, взлеты и падения на жизненном пути и связанные с этим иллюзии и разочарования, острая борьба из-за материальных интересов — вот основа сюжетов «Человеческой комедии» Бальзака. Авантюрную интригу Бальзак в сюжетах своих романов переплетает с «физиологиями», с пространственным авторским поясняющим «комментарием». Роман Бальзака во многом восходит к традициям западноевропейского просветительского романа XVIII века.

«Авантюренность» и «физиология» связывают роман Достоевского с бальзаковскими принципами построения романтического сюжета. В произведениях русского писателя получила свое развитие и та тема унижения доброго, нравственно прекрасного человека, которую в западноевропейской литературе остро поставили Бальзак в романах «Отец Горио» и «Евгения Гранде», а вслед за ним В. Гюго в «Отверженных». Достоевский вместе с тем преодолел налет мелодраматизма и сентиментализма романов Бальзака (во многом идущих от традиций «мещанской драмы»

Дидро — «Отец семейства» и др.) и открыто христианского морализма, характерного для «Отверженных» Гюго.

Разделяя вместе с В. Гюго социалистическую идею о «реставрации» человека в человеке, хотя и понимая ее как общее предназначение «христианского искусства XIX века», Достоевский глубоко показал трагизм жизни социальных низов — отверженных, парий русского города.

Именно их судьбы определяют и обуславливают духовные искания его центральных героев. Запутанные и подчас, казалось бы, ставящие в тупик переживания персонажей Достоевского, их духовные и нравственные метания между «двумя безднами», между идеалами Содомы и Мадонны, обретают глубокий смысл, когда они поставлены в прямую связь с картинами вопиющих народных страданий.

Ощущение личной ответственности за горе вселенское (а не прирожденные свойства «натуры») — источник «больной совести» трагических героев Достоевского. «Грустно мне, грустно», — задумавшись о самоубийстве, жалуется Дмитрий Карамазов, вспомнив слова шекспировского Гамлета о «бедном Йорике». Мите грустно, потому что «порядку в нем нет, высшего порядку». О «высшем порядке» для человечества помышляют Достоевский и его герои — озлобленно и истерично Раскольников; с легкой грустной усмешкой — Дмитрий Карамазов; философски возвышенно, но с той же безудержной карамазовской страстностью — Иван. Свои социально-философские романы Достоевский композиционно строит так, что создается впечатление (широко распространенное среди исследователей), будто писатель не показывает героев в их внутренней эволюции. Однако такое впечатление обманчиво. Духовные искания личности под влиянием прямо противоположных воздействий, ее нравственные падения и подъемы, трагические тупики и обретение единственно приемлемого выхода — именно этот характер изображения в романе центральных его персонажей выражает не только их эволюцию, но чаще всего решающий перелом всей их жизни, их судьбу.

Обычное в романе XIX века изображение эволюции характера персонажа, изменения его духовной сущности под воздействием внешней среды, жизненных обстоятельств у Достоевского концентрируется в катастрофический, можно сказать, узел судьбы героя. Одержимый своей вселенской навязчивой «идеей», сталкиваясь с противоположными воззрениями на жизнь, герой Достоевского раздирается

внутренними сомнениями, постоянно возвращается к своему исходному пункту, начальной «точке состояния», пока конфликт не разражается в катастрофическое крушение, открывающее перспективу «новой веры», а с ней и новой жизни, если она продолжается.

Таким образом, эволюция характера персонажа в романе Достоевского разрешается или его гибелью, или его резким переходом на позиции противоположной системы воззрений. (Отказ Раскольникова от своей индивидуалистической идеи и обретение им «новой жизни» — в романе «Преступление и наказание», обретение высшего смысла жизни в стремлении «пострадать» «за дитё» Дмитрия и безумие Ивана — в романе «Братья Карамазовы» и др.)

Но в чем же причина нравственной эволюции героя? Постоянные внутренние метания его между противоположными воззрениями, между «двумя безднами» создают впечатление спонтанного развития по кругу, источником которого является сама личность. Подобные мнения иногда высказываются в зарубежной критике. Так, американский исследователь Э. Васьолек, анализируя структуру романа «Преступление и наказание», утверждал: в Раскольникове раскрывается лишь то, что уже есть в его характере, но еще не успело проявиться. «Изменение его принципов было бы невозможно, если бы противоположные взгляды не существовали в Раскольникове, хотя бы потенциально»¹. В этом утверждении есть доля истины, однако оно не затрагивает более сложного вопроса об изменении характера героя в результате разражающейся катастрофы. На самом деле в структуре романов Достоевского отражены сложные взаимоотношения личности и окружающей среды, в сюжете воссозданы решающие моменты духовной эволюции героя. Достоевский избегает традиционной «предыстории» героя, в которой раскрывается процесс формирования его убеждений; герой взят Достоевским на каком-то остром духовном переломе, определяющем, как говорилось, всю его судьбу. Именно такими предстают Раскольников, князь Мышкин, Ставрогин, Иван Карамазов.

Тем не менее в сюжете, с помощью ли ретроспективы или последующих сюжетных перипетий, писатель показывает, под воздействием каких жизненных обстоятельств

¹ E. Wasiolec, On the Structure of «Crime and Punishment», PMLA, 1959, vol. LXXIV, № 1, p. 132.

слагается общая «идея» героя, чем вызваны его метания и катастрофа. В «Преступлении и наказании» прошлое Раскольникова приоткрывается в его символическом «сне», рисующем впечатления детства, в сцене случайно подслушанного разговора студента и офицера в трактире, в письме матери и размышлениях Раскольникова о семье, в его воспоминаниях о своей первой любви — «каком-то бреде весеннем», наконец, во время судебного следствия (в эпилоге).

В то же время сами сюжетные перипетии романа, рисующие предельное нравственное и социальное унижение человека, — история Мармеладовых, история Дуни, девушки на бульваре, — вызывают в душе Раскольникова противоположные чувства: сама жизнь не только толкает его по пути индивидуалистического бунта, но и являет примеры великодушной самоотверженности, духовного благородства.

В итоге воссоздаются вполне объективные условия жизни героя, определившие противоречивость его духовных побуждений и характер его навязчивой идеи. Можно сказать, в главных героях романов Достоевского, одержимых идеей самоутверждения личности, воплощаются объективные противоречия самой жизни. «Идея» героя — итог его размышлений над сущностью этих противоречий, поиски выхода из мучительной, нестерпимой жизненной ситуации. Внутренний мир героя, при всех его странностях, болезненных отклонениях, — это результат объективных противоречий, их органическое порождение. В слиянности внутреннего мира героев Достоевского, их поступков, духовных побуждений с окружающими обстоятельствами жизни кроется секрет той свободы «голосов» героев, когда философская тема возникает и развивается как будто непосредственно из самих структурных глубин романа, без всякого авторского вмешательства.

Вместе с тем при внешней, казалось бы, предельной объективности своего «многоголосого» эпоса, Достоевский всегда выступает как «дирижер» (слово А. В. Луначарского) «хора» персонажей. Авторская концепция жизни, его собственное видение мира находят выражение не в непосредственных пояснениях повествователя, а в многоплановой идейно-эмоциональной оценке поведения героев (трагической и сентиментальной, сатирической или юмористической), в сюжетной и психологической гиперболизации (таковы, например, символические «сны» героев, их мучительные психологические «надрывы»), в особой направленности психологической интроспекции, характери-

зующей нравственное состояние персонажа, в своеобразии урбанистического пейзажа и описания интерьеров, в насыщенности философскими мотивами. Повествование в романах Достоевского редко бывает нейтральным, оно эмоционально заразительно, как бы наэлектризовано изнутри: самые повседневные, обыденные явления обретают в нем глубоко волнующий смысл. Клейкие весенние листочки для Ивана Карамазова символизируют всю сущность жизни, с ее пленительной, дурманящей голову красотой; столь же многозначителен мотив спокойного, равнодушного солнца, которое все так же будет всходить и после преступления Раскольникова, и после самоубийства Ипполита, и после смерти «кроткой» и чьему холодному величию бросают свой вызов бунтующие герои Достоевского.

Наиболее отчетливо авторская позиция раскрывается в эпилогах социально-философских романов («Преступление и наказание» и «Братья Карамазовы») или в «заклечениях» («Идиот», «Бесы», «Подросток»).

В критической литературе не раз высказывалось мнение, что эпилог в романах Достоевского нечто «искусственно и неискунно приставленное»¹ к живому телу его произведений. Критически относясь к эпилогам вообще², В. Шкловский в книге о Достоевском не анализирует эпилога романа «Преступление и наказание».

С подобными суждениями трудно согласиться: мысль писателя, социально-философская проблематика его романов могут быть до конца поняты лишь в связи с эпилогом³. Эпилог (в романах, изображающих нравственное «воскресение» героя) — органический компонент всей романной структуры, в нем завершается философская проблема романа, в результате чего создается относительно замкнутая художественная система.

¹ Д. С. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XI, М. 1914, стр. 172.

² «Существование так называемых эпилогов в романе показывает, что писателю очень часто приходится договаривать свое произведение, заканчивать его именно потому, что оно не кончено, недорешено» (В. Шкловский, За и против. Заметки о Достоевском, М. 1956, стр. 176).

³ Характерный пример. Тот же Д. Мережковский, пренебрегая идеями эпилога романа «Преступление и наказание», утверждал, что «последний нравственный вывод самого Достоевского из всей трагедии» заключается в словах Раскольникова: «Совесть моя спокойна» (См.: Д. С. Мережковский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 174).

В построении Достоевским романов с эпилогом или заключением проявились общие особенности романического жанра в русской литературе тех лет.

Русские реалистические романы 30—40-х годов имели, как правило, «открытые» финалы: сюжетные события могут быть продолжены цепью новых «происшествий» из жизни героя. Таковы «Евгений Онегин» Пушкина и «Герой нашего времени» Лермонтова. В своих романах 40-х годов «Бедные люди», «Белые ночи» Достоевский развивает иные новеллистические принципы (характерные для повестей Пушкина), строя сюжет вокруг одного события из жизни героя; но формально и он придерживается «открытого» финала.

В 60—70-е годы русский роман приобретает более замкнутые формы. Исчерпанность сюжетного действия, открытая установка на сюжетную завершенность характерны для романов Гончарова («Обломов»), Тургенева («Накануне», «Отцы и дети»), а позднее для сатирического романа Салтыкова-Щедрина («Господа Головлевы»). В эпилогах слышнее звучит авторский оценочный голос, расстаются последние акценты.

Но в те же годы наметился новый тип романа, в котором эпилог открывал перспективу новой жизни героев («Что делать?» Чернышевского, «Война и мир» Толстого). Именно к этому типу относится и роман Достоевского, намечающий новую жизнь героев после катастрофы.

В романе Достоевского вместе с тем эпилог имеет значительную структурную роль по отношению ко всему сюжетному действию вследствие исключительной насыщенности философской проблематикой (особенно это характерно для романа «Преступление и наказание»). В результате ломки прежних убеждений героя полнее выявляется динамика развития его внутреннего мира, сущность нравственных исканий. Исключительно важен эпилог и для понимания общей идейной концепции романов Достоевского, резко осуждения писателем буржуазного индивидуализма и неизменной веры в торжество общечеловеческих гуманных начал.

5

Остановимся несколько подробнее на структуре «Преступления и наказания» — первого социально-философского романа Достоевского.

В критике не раз отмечалось своеобразие композиционных решений Достоевского в «Преступлении и наказании» в сравнении с традиционным уголовно-детективным романом («Юджин Эрам» Булвер-Литтона, «Парижские тайны» Эжена Сю, «Петербургские трущобы» Вс. Крестовского и др.), в котором сюжет строится на распутывании уголовной тайны, а главным героем, по существу, является не человек, а событие¹.

Однако недаром такой тонкий знаток Достоевского, как Л. П. Гроссман, улавливал в поэтике «Преступления и наказания» следы французской авантюрно-приключенческой и уголовной литературы (романы Э. Сю, Ф. Сулье и Поль де Кока).

И в самом деле, Достоевский в своем романе не порывает с некоторыми традициями романа-детektива, создавая занимательный «авантюрный» сюжет, напряженные драматические ситуации. Такова, например, сцена убийства: неожиданный приход Лизаветы, закладчиков, жуткое звяканье колокольчика над головой Раскольникова — сцена, которая вызывает неизменное восхищение исследователей.

Как и его предшественники по «уголовному роману», Достоевский вводит читателя в атмосферу тайны, напряженного предчувствия катастрофы, неожиданного рокового события. «Отчего я так и думал, что с вами непременно что-нибудь в этом роде случается!» (5, 297) — неожиданно для себя говорит Раскольников Свидригайлову по поводу его рассказа о привидениях. С героями Достоевского постоянно что-нибудь «случается». И писатель занят исследованием того, что же случилось с ними.

Один из современных критиков, скрыто полемизируя с Гроссманом по поводу влияния на Достоевского французского уголовного романа 40-х годов, утверждает, что русского писателя привлекал «нравственно-психологический, а не авантюрный аспект темы преступления»².

В известной мере это так, но вряд ли необходимо столь резко противопоставлять два «аспекта» темы.

Вряд ли в каком другом «уголовном» романе мы найдем такой острый психологический поединок между сле-

¹ Об этом см.: Л. Гроссман, Поэтика Достоевского, М. 1925, стр. 20—43; Н. М. Чирков, О стиле Достоевского, АН СССР, М. 1963; Г. М. Фридлендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 131—135.

² Г. М. Фридлендер, Реализм Достоевского, стр. 135.

дователем и преступником, как у Достоевского. Недаром и до сих пор к «Преступлению и наказанию» приковано внимание юристов всего мира, в том числе и советских¹. В этом смысле поучительны и сами принципы психологического анализа Достоевского, в какой-то мере аналогичные распутыванию уголовной тайны. От внешних, чисто эмпирических наблюдений за поведением своего героя художник идет к выявлению социальных побудительных мотивов, толкнувших его к преступлению, и затем исследует идеологические, философские причины, раскрывающие определенную закономерность проступка.

В итоге жизнь человека развертывается перед нами во всей своей сложности, во всех ее повседневных — кажущихся — проявлениях и основных — субстанциональных — социальных, исторических, идеологических, философских. Но, поднимая целину человеческой жизни, глубоко раскрывая «в человеке человека», Достоевский сохраняет строгую соразмерность и стремительность в построении своих романов, избегая пространственной и временной масштабности эпоса Толстого. Ему чужда и замедленность действия в гипертрофированном психологическом микромире, что характерно для творчества модернистов-аналитиков XX века (Пруст, Джойс).

У Достоевского свои принципы композиции, отчасти заимствованные им у писателей-романтиков и даже фельетонистов начала XIX века. Приглядимся к построению его «Преступления и наказания».

Первая часть романа — описание душевного состояния Раскольникова перед преступлением. В целом это напряженная экспозиция к последующему действию. Раскольников уже идет совершать «пробу» своему ранее задуманному «предприятию».

Автор неоднократно подчеркивает, что «это» задумано месяц тому назад. «Это я в этот последний месяц выучился болтать, лежа по целым суткам в углу и думая... о царе Горохе. Ну, зачем я теперь иду? Разве я способен на *это*?» (5, 6) — думает Раскольников.

«Теперь же, месяц спустя, он уже начинал смотреть иначе... Он даже шел теперь делать *пробу* своему предприятию...» (5, 8) — поясняет автор состояние своего героя, однако не раскрывает, что такое «это», «проба», тем самым держа читателя в самом напряженном ожидании.

¹ См. об этом: И. Т. Голяков, Суд и законность в художественной литературе, М. 1959, стр. 219—225.

Но постепенно по этим судорожным мыслям Раскольникова, по полунамекам автора, особенно по описанию поведения Раскольникова в комнате ростовщицы, где он внимательно, как бы запоминая, вглядывается в каждую мелочь обстановки, читатель догадывается, о чем идет речь. Эти мучающие читателя полунамеки идут, нарастая, на протяжении пяти глав первой части и лишь в шестой получают авторское разъяснение. Достоевский рассказывает (но и тут не полностью) о том, что было полтора месяца назад: первое посещение Раскольниковым ростовщицы, которое породило в его голове «странную мысль», подслушанный в «плохоньком трактиришке» разговор студента с офицером, еще больше укрепивший в его сознании мысль об убийстве старухи.

Это авторское объяснение не только восстанавливает последовательность действия, оно дополняет уже создавшуюся у читателя цепь гнетущих впечатлений и ставит перед ним вопросы, выходящие далеко за пределы традиционного авантюрно-уголовного романа. Вся сложность мотивов преступления Раскольникова отнесена в глубь романа, она раскрывается лишь в шестой части, где Раскольников объясняет Соне, как он сам все это понимает, и сам же путается, оставляя себя и читателя без окончательного разъяснения. Достоевский, таким образом, использует «авантюрный» уголовный сюжет для построения своего глубоко оригинального социально-психологического романа.

В отличие от традиционного полицейского детектива, в котором преследователи разгадывают одну за другой загадки преступления, в романе Достоевского «авантюрный» интерес исчезает перед надвигающейся и разразившейся катастрофой, постигшей человека; поэтому герой сам своими действиями создает сюжетные повороты, которые порождают напряженные эмоциональные сцены, полные внутреннего ожидания. Таковы сцена обморока Раскольникова в полицейской конторе, его встреча с Заметовым в трактире «Хрустальный дворец», посещение квартиры убитой процентщицы, встреча с мещанином — «человеком из-под земли», «привидением», вся сцена второго допроса Раскольникова, идущая при напряженном ожидании «сюрприза», с ее неожиданной для обеих сторон развязкой — признанием Миколки. Все эти сцены и эпизоды, исключительно напряженные по остроте психологических переживаний героя, полны внутреннего драматизма, вызы-

вающего у читателя глубокий интерес к судьбе Раскольникова. Так неузнаваемо трансформированы Достоевским приемы уголовного или приключенческого детектива в сюжете его социально-философского романа.

Все композиционные решения Достоевского подчинены задаче исследования внутреннего мира центрального героя. Рассказ о событиях ведется или через призму восприятия героя, или от автора, но в присутствии героя. Лишь в отдельных сценах «не занят» Раскольников. Это в первую очередь первая и вторая главы третьей части, раскрывающие характер Разумихина. Сюда также относятся начало третьей главы четвертой части, где дано авторское объяснение поведения Лужина; первая глава шестой части — Лужин и Лебезятников перед поминками у Мармеладовых; начало второй главы пятой части — авторское «необходимое объяснение», почему Катерина Ивановна задумала «эти бестолковые поминки», и, наконец, окончание пятой и вся шестая глава шестой части — решающий разговор Дуни с Свидригайловым и его последняя ночь.

Таким образом, за исключением последнего эпизода, Раскольников не присутствует лишь в тех главах романа, где автор вынужден дать пояснение уже случившимся или готовящимся важным событиям.

При таком «концентрическом» построении сюжета количество действующих лиц невелико, и они все непосредственно связаны с главным героем. Тем не менее роман дает объемное, многомерное изображение действительности благодаря включению многочисленных «физиологических» «микросценок» городской жизни, обсуждений персонажами последних новостей, слухов и т. д., что и создает исключительную событийную насыщенность художественной ткани романа. Главный герой при этом несет не только сюжетную, но и важную фабульную нагрузку — выступая основным связующим звеном, неким скрепляющим стержнем всех этих бесчисленных сценок и «голосов».

Такова внутренняя композиционная структура «бурного потока жизни» в романе Достоевского.

У Достоевского нет нейтральных, самодовлеющих описаний, внешнего, бесстрастного фона, хотя этот последний всегда выписан у него с документальной точностью. Внешний, предметный мир находится в произведениях Достоевского в состоянии подвижного единства с внутренним миром его героев.

Органичность и естественность повествования достигается благодаря тому, что город в романе Достоевского выступает как активная среда, влияющая на формирование психических движений человека.

Подобные принципы художественного изображения намечались у Достоевского еще в 40-е годы, особенно они заметны в романе «Белые ночи».

Герой этой «петербургской поэмы» в прозе, будучи одиноким, носил в себе целый мир фантазий — светлых и радостных. Внутренний мир мечтателя гармоничен, и он озарен светом идеала.

И город ему не чужой — он составляет неотъемлемую часть внутреннего, гармонизированного мира героя.

Раскольников тоже одинокий городской мечтатель, но уже совершенно иного типа — человек 60-х годов, прошедший через муки сомнений и разочарований, потерявший веру в светлый идеал и испивший горькую чашу социального унижения. В страшных своей обыденностью явлениях повседневной жизни Раскольников усматривает некий «высший смысл», утверждающий его в бредовых замыслах. Он не просто одинок, он трагически одинок. И вместе с тем он не может жить без людей, в той страшной разъединенности с ними, которая преследует его после преступления. Но его внутреннее одиночество — это отражение дисгармонии внешнего мира. Вот почему духовный мир Раскольникова находит такие созвучия и отклики в петербургской уличной жизни, в убогом интерьере трактиров и углов, в которых живут герои романа.

Вот характерное для романа описание комнаты Мармеладовых:

«Маленькая закоптелая дверь в конце лестницы, на самом верху, была отворена. Огарок освещал беднейшую комнату шагов в десять длиной: всю ее было видно из сеней. Все было разбросано и в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Через задний угол была протянута дырявая простыня. За лею, вероятно, помещалась кровать. В самой же комнате было всего только два стула и клеенчатый, очень ободранный диван, перед которым стоял старый кухонный сосновый стол, некрашенный и ничем не покрытый. На краю стола стоял догоравший салтный огарок в железном подсвечнике» (5, 28).

Описание кажется нейтральным. На самом деле все это и именно так видит внимательно взглядывающийся Раскольников.

Характерна следующая ремарка: «Выходило, что Мармеладов помещался в особой комнате, а не в углу, но комната его была проходная» (5, 28). В описании есть одна деталь, которая оставляет впечатление безнадежности, страшной нищеты — дырявая простыня, протянутая через задний угол. Достоевский сознательно добивался такого впечатления от этого описания, о чем свидетельствует его тщательная над ним работа.

Первоначально, в мало правленном автографе, было следующее: «Маленькая *черная* дверь, в конце лестницы на самом верху, под крышей была отворена. Огарок освещал крошечную беднейшую комнату. Все было разбросано в беспорядке, в особенности разное детское тряпье. Всю комнату было видно из сеней. В одном углу *стояли ширмы*, и за ширмами вероятно была кровать. В комнате же было два стула и клеенчатый, до невероятности ободраный диван, перед которым стоял простой, сосновый стол, ничем не покрытый. На столе стоял догоравший сальный огарок в железном подсвечнике»¹.

В окончательном тексте писатель ставит: «*закоптелая* дверь» вместо «*черная* дверь» и «*дырявая простыня*» вместо «*ширмы*». Правка, как видим, усиливает впечатление безысходной бедности, общее понятие о которой Раскольников уже вынес из рассказа Мармеладова.

Столь же тщательно детализировано Достоевским и описание одежды детей Мармеладовых.

В черновом автографе читаем: «Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и худая, как спичка, схватила его своею длинною сухою как лучинка рукою и кажется унижала его, что-то шептала ему (стискивала его рукой) и всячески сдерживала (его), чтоб он как-нибудь опять не заплакал, и в то же время с боязнью следила за матерью своими большими-большими темными глазами, которые казались еще больше на ее чрезвычайно похудевшем и бледненьком личике и в *которых уже много было такого, что страшно было читать в глазах девятилетней*»².

В окончательном тексте Достоевский снял последнюю часть фразы, видимо, как слишком явно идущую от авто-

¹ Вторая записная книжка к «Преступлению и наказанию». В кн.: Ф. М. Достоевский, «Преступление и наказание», «Наука», М. 1970, стр. 520 (курсив мой.— В. Э.).

² Отдел рукописей Гос. библ. СССР им. В. И. Ленина, ф. 89, оп. 1, карт. 1, ед. хр. 2/1 (курсив мой.— В. Э.). В скобках отмечены слова, зачеркнутые в черновике.

ра. Вместо общей фразы «Дети все были в лохмотьях» Достоевский подробно описал костюм старшей девочки:

«Старшая девочка, лет девяти, высокенькая и тоненькая, как спичка, в одной худенькой и разодранной всюду рубашке и в накинутом на голые плечи ветхом драдедамовом бурнусике, сшитом ей, вероятно, два года назад, потому что он не доходил теперь и до колен, стояла в углу подле маленького брата, обхватив его шею своею длиною, высохшею как спичка рукой» (5, 29).

Внешняя точность описания, ее кажущаяся фотографичность подготавливают тот взрыв возмущения, который назревает в душе Раскольникова. Этот «ветхий драдедамовый бурнусик» на плечах ребенка — последняя капля, под тяжестью которой рушится все мироздание...

Сцена завершается философским монологом героя — его тревожным раздумьем, подлец или *«не подлец человек»*. (В известной мере аналогичное построение использовано в «Братьях Карамазовых»: «фактики» из русской истории вызывают «бунт» Ивана против «божьего мира».)

Тема невозможности однозначно оценить человеческую подлость возникает уже в рассказе Мармеладова о Соне. Его исповедь во многом продиктована потребностью «страдать», «мучиться» своей виной, в которой он повинен не абсолютно, а лишь потому, что, задавленный обстоятельствами, не выдержал — «прикоснулся», поплыл по течению. «...*Осмелитесь* ли вы, взирая в сей час на меня, сказать утвердительно, что я не свинья?» — спрашивает он Раскольникова. «Молодой человек не отвечал ни слова» (5, 18).

Рядом с темой человеческого падения и «подлости» в рассказе Мармеладова начинает звучать более сильный мотив — самоотверженности человека, жалости (к которой оказался способным даже Мармеладов), нравственного подвига Сони, поданного сквозь призму евангельских представлений до предела униженного Мармеладова: «Так не на земле, а там... о людях тоскуют, плачут, а не укоряют, не укоряют! А это больней-с, больней-с, когда не укоряют!..» (5, 26).

История Мармеладовых вызывает в душе Раскольникова, только что совершившего свою последнюю «пробу», несомненно, бурю чувств. Ответа требует и смиренное упование «пьяненького» чиновника на высшую справедливость того, «кто всех и вся понимал». Но «контрапунктный голос» Достоевский вводит не сразу. Следует еще развитие

мармеладовой темы, описание семьи и комнаты Мармеладовых — что, по существу, означает более глубокое вхождение героя в представшую перед ним ситуацию трагической безнадежности. Спокойное, «натуралистически» выдержанное, лишенное какой-либо подчеркнутой экспрессии описание подготавливает последующий взрыв чувств; сначала самый простой и непосредственный — предельно измученной, больной Катерины Ивановны, а затем как завершение темы — итоговое философское обобщение Раскольникова, прямо противоположное «идее» мармеладовского рассказа.

Внутренний монолог героя начинается с характерного иронического мотива («Соне помадки ведь тоже нужно... денег стоит сия чистота»), за которым скрыто нервическое негодование на человеческую подлость, и постепенно переходит в протест против бессилия и смирения всего человечества.

«Ай да Соня! Какой колодезь, однако ж, сумели выкопать! и пользуются! Вот ведь пользуются же! И привыкли. Поплакали, и привыкли. Ко всему-то подлец-человек привыкает! — Он задумался. — Ну, а коли я соврал, — воскликнул он вдруг невольно, — коли действительно не *подлец* человек, весь вообще, весь род, то есть, человеческий, то значит, что остальное все — предрассудки, одни только страхи напущенные, и нет никаких преград, и так тому и следует быть!..» (5, 31).

Так социально-бытовой, «физиологический» ряд изображения постепенно переходит в план философских размышлений о назначении человека. «Нет никаких преград» — это предвестие раскольниковской идеи права «переступить через некоторые препятствия», а позднее — карамазовской теории «все позволено».

В связи с этим необходимо уточнить главную структурную особенность социально-философского романа Достоевского, которую обычно усматривают лишь в наличии «идеи» центрального героя, служащей сюжетно-композиционной основой произведения.

Это верная, но недостаточная характеристика структуры романа Достоевского как социально-философского. Не менее важно понять и другое: *обусловленность* «идеи» героя объективными, социально-бытовыми обстоятельствами его жизни.

Не изображая процесса формирования «идеи» или «теории» героя, Достоевский стремится показать процесс

ее распада, опровержения самой жизнью. (Речь в данном случае идет об индивидуалистических «идеях» — Раскольников, Ипполита, Ивана Карамазова.) «Идея» героя (это относится и к носителям идеи христианского сострадания — Соне, Мышкину, Алеше Карамазову) проходит практическую проверку в жизни.

В романах Достоевского противостоят не философские «голоса» героев, но *личности* во всей полноте их бытия и их социального поведения. Вот почему и во внутреннем мире героя, выразителя той или иной «идеи», происходит «сшибка» теории, «идеи-чувства» и «натуры» — живых, повседневных побуждений человека (не только в сознании теоретика-индивидуалиста Раскольникова, но и, хотя менее определено, в сознании «положительно прекрасного человека» князя Мышкина, как и в сознании Алеши Карамазова). Противоречия между требованиями «идеи», «теории» и требованиями повседневной жизни — один из основных структурных принципов романного построения Достоевского (противоречия между требованиями индивидуалистической «теории» и «земным законом», гуманным отношением к человеку в душе Раскольникова, или противоречия между любовью-светом и любовью-долгом, составляющие трагическую вину Мышкина. И в том и в другом случае роман завершается «взрывом» трагического противоречия — крушением «теории» Раскольникова, духовной гибелью Мышкина).

Как сущность личности аккумулируется в ее идеологических «высших» помыслах, так и сюжет романа стягивается в единое целое вокруг столкновения разнородных философских «голосов» и мотивов. Именно в этом состоит композиционное, структурное значение наблюдаемого в романе «Преступление и наказание» сплетения социального и философского плана, возникновения философского «голоса» героя из бытового, «физиологического» ряда изображения. Эпизоды романа, несущие философскую нагрузку, — в форме внутреннего монолога героя, полемического спора или символического сна, — являются своеобразными кульминационными вершинами сюжетного действия, помогающими прояснить душевное состояние главного героя.

Называя «Преступление и наказание» социально-философским романом, обычно подразумевают под этим преимущественно его проблематику. Проблематика — значительный, но не единственный признак социально-философ-

ского романа Достоевского. Не менее важно понять, как сливаются оба плана романа, как один план подготавливает другой, образуя внутреннее неразрывное единство, понять Достоевского как художника, который за повседневными явлениями реальной жизни стремится увидеть их иной, основополагающий, «высший» смысл.

Достоевский вошел в мировую литературу как писатель особого, трагического склада. Трагический колорит и тон, замаскированные юмором, характерны уже для его ранних произведений, в особенности «Двойника» и «Бедных людей». Крупнейшие произведения Достоевского 60—70-годов нередко даже называют «романами-трагедиями». Но не в форме произведений писателя, не в тех или иных его драматургических приемах и принципах повествования, а в особенностях социально-исторического содержания романов нужно искать объяснение их трагического характера. В своеобразии разработанных Достоевским сюжетных конфликтов, характеров главных персонажей, столь не похожих на персонажей других русских писателей, сказались особенности его мировоззрения, его понимания сущности русской жизни. Объективные трагические противоречия, порожденные реальными социально-политическими условиями русской действительности прошлого века — таков источник нравственных страданий его героев. Все это убедительно опровергает спекулятивную идею о том, будто Достоевский изображает трагедию человеческого духа, сознания вообще, — мысль, которая постоянно варьируется в реакционной буржуазной критике.

ДОСТОЕВСКИЙ И ПУШКИН

Почти все самые крупные русские писатели-классики XIX века от Гоголя до Горького единодушно подчеркивали свою кровную преемственную связь с Пушкиным как основоположником и родоначальником всей последовавшей за ним русской литературы. Но никто из них не обращался так часто к мыслям о Пушкине, не оставил о нем так много суждений и высказываний, увенчанных знаменитой речью на открытии в 1880 году в Москве памятника поэту, не насыщал в такой степени пушкинской проблематикой, пушкинскими образами, сюжетами, фабульными ситуациями ткань своих произведений и сознание их героев, как Достоевский.

Не удивительно, что тема — Достоевский и Пушкин, столь явно лежащая на поверхности, столь самоочевидная и вместе с тем столь, казалось бы, парадоксальная (ведь мы обычно — и не без основания — склонны считать этих писателей явлениями скорее полярными), неоднократно привлекала к себе внимание. На эту тему накопилась и продолжает накапливаться весьма обильная критическая и исследовательская литература. Лишь за советский период в новейшем библиографическом указателе по Достоевскому названо семьдесят восемь работ, полностью или частично посвященных этой теме, причем в него не включено то, что вышло в это время за рубежом не только на иностранных, но и на русском языке¹.

И все же, несмотря на многое, уже сделанное, тема эта — одна из существеннейших тем истории развития русской литературы — и до сих пор не может считаться

¹ «Ф. М. Достоевский. Библиография произведений Ф. М. Достоевского и литературы о нем. 1917—1965», под ред. А. А. Белкина, А. С. Долинина, В. В. Кожина, «Книга», М. 1968, стр. 395.

научно решенной; заключенный же в ней парадокс, в сущности, так и остается никак не объясненным. Авторы большинства работ о Достоевском и Пушкине ограничивались чаще всего приведением и оценкой соответствующих высказываний самого Достоевского и поисками пушкинских реминисценций в его творчестве; причем и это было осуществлено далеко не полностью. Сделать шаг по пути возможно более полного раскрытия этой темы во всей ее сложности и глубине — задача предлагаемой статьи.

1

В набросках своей речи о Пушкине Достоевский, подчеркивая, что «великий поэт» был «одним из образованнейших людей нашего времени», добавлял: «По сочинениям его видим, что ему близко знакома была всемирная литература, что он прочел очень много, что он интересовался такими книгами из европейских литератур, которые совсем почти и неизвестны были кому-нибудь из русских его эпохи»¹.

Действительно, в широчайшем круге своих литературных знаний, интересов, влечений и увлечений Пушкин не только осуществлял в отношении искусства слова цель, поставленную им перед собой, а по сути дела перед всей русской культурой, в том числе и русской литературой, — «в просвещении стать с веком наравне». Он создал тот уровень, на котором, более или менее приближаясь к нему, вели свое творческое дело последующие русские писатели XIX века. Именно на таком уровне с самого начала развивается и творчество Достоевского.

Читая его письма к родным первой половины 40-х годов, в особенности к старшему брату Михаилу Михайловичу, тоже с юных лет порывавшемуся к литературной деятельности, удивляешься широте круга его знаний и интересов в области мировой литературы, характеру оценок. Здесь Гомер и античные трагики, Шекспир, французские трагики XVII века (Корнель, Расин), Гете и Шиллер, Стерн и Шатобриан, Вальтер Скотт («Уж прочел его всего»), Байрон, Бальзак, Беранже, Виктор Гюго, Жорж Санд... С годами круг этот все расширяется, включая мно-

¹ Ф. М. Достоевский, Из речи о Пушкине.— «Радуга. Альманах Пушкинского дома», Пг. 1922, стр. 262.

гие и многие новые имена — от Сервантеса до Диккенса и Эдгара По, не считая ряда произведений и писателей менее значительных. Причем поражает не только пристальнейшее знакомство Достоевского с творчеством всех этих писателей, а и необыкновенно увлеченное — сердцем и умом — приобщение к ним, при котором каждое из этих приобщений становилось событием его духовной жизни и значительным моментом его собственного творческого становления и развития. «Я страшно читаю, и чтение странно действует на меня. Что-нибудь, давно перечитанное прочитаю вновь и как будто напрягусь новыми силами, вникаю во все, отчетливо понимаю, и сам извлекаю умение создавать» (Письма, I, 76) ¹.

Все это наглядно сказывается в том глубоко-эмоциональном, страстно-взволнованном тоне, которым, так сказать, озвучены даваемые им характеристики и оценки великих образцов искусства слова. «Ты писал ко мне, брат, что я не читал Шиллера.— Ошибаешься, брат! Я вызубрил Шиллера, говорил им, бредил им... имя же Шиллера стало мне родным, каким-то волшебным звуком...» (Письма, I, 57) ². Не менее страстной восторженностью отличалось восприятие Достоевским Шекспира, о котором он замечал в одной из своих тетрадей: «Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, душе человеческой», раскрыть «неисследимую глубину мировых типов человека арийского племени» ³. Вместе с тем глубочайшее увлечение Шекспиром не мешает ему, совсем с пушкинской широтой (вспомним: «Шекспир велик... Расин велик...»), в ответ на замечание брата: «Теперь уж нам не могут нравиться ни Расин, ни Корнель», — горячо защищать великих французских трагиков: «Жалкий ты человек!.. У Расина нет поэзии? У Расина, пламенного, страстного, влюбленного в свои идеалы Расина, у него нет поэзии?.. Да читал ли ты *Andromaque*... читал ли ты *Iphigénie*?.. А *Rhèdre*? Брат! Ты бог знает что будешь, ежели не скажешь, что это не высшая, чистая природа и поэзия... Читал ли ты: «*Le Cid*». — Прочти, жалкий человек, прочти и пади в прах перед Корнелем» (Письма, I, 59) ⁴. «Во всем мире нет глубже и сильнее этого *сочине-*

¹ Письмо М. М. Достоевскому 24 марта 1845 г.

² Письмо 1 января 1840 г.

³ «Записные тетради Ф. М. Достоевского», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 179.

⁴ Письмо 1 января 1840 г.

ния, — пишет он позднее о «Дон Кихоте» Сервантеса. — Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если бы кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон Кихота: «Вот мое заключение о жизни и — можете ли вы за него осудить меня?» (XI, 235).

Не меньшая широта Достоевского проявляется и в отношении Байрона — поэта, творчество которого, казалось бы, никогда не было ему близко, а позднее, после его идейного «перерождения», и прямо враждебно горячо проповедуемой им новой идеологии. А вот что пишет он о Байроне как раз в самый последний период своей жизни: «Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния... И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт... Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему...» (XII, 349, 350). И в таких же патетических тонах напишет он и о Гофмане, и о Бальзаке, Диккенсе, Гюго, Жорж Санд.

В «Дневнике писателя» 1876 года Достоевский замечал: «Я утверждаю и повторяю, что всякий европейский поэт, мыслитель, филантроп, кроме земли своей, из всего мира, наиболее и наироднее бывает понят и принят всегда в России. Шекспир, Байрон, Вальтер Скотт, Диккенс — роднее и понятнее русским, чем, например, немцам... Шиллера, гражданина французского и l'ami de l'humanité знали во Франции лишь профессора словесности, да и то не все, да и то чуть-чуть. А у нас он, вместе с Жуковским, в душу русскую всосался, клеймо в ней оставил, почти период в истории нашего развития обозначил. Это русское отношение к всемирной литературе есть явление почти не повторяющееся в других народах в такой степени, во всю всемирную историю...» (XI, 309).

Несомненно, что это утверждение Достоевского, кстати тесно связанное с одной из руководящих идей его Пушкинской речи, на Пушкине же художнике в значительной степени и основанное, шло и из его собственного опыта, им подкреплялось.

Но страстное преклонение перед высшими достижениями западноевропейской духовной культуры, «священными

камнями» Европы, европейскими и одновременно мировыми художественными гениями — никак не делало Достоевского «западником» в литературе. Это лишь значило для него, следуя пушкинскому завету, в просвещении быть наравне с веком.

В ряд величайших художественных гениев Европы Достоевский ставил и своих русских предшественников и современников — Гоголя, Лермонтова, Тютчева, Льва Толстого, Некрасова, о которых, порой не соглашаясь, споря с ними, иной раз резко их отвергая, писал так же эмоционально-взволнованно и с такой же широтой. Напомню, например, о положительной оценке им Некрасова как национального и как европейского писателя. Но над всем и всеми в сознании Достоевского возносился Пушкин. Смерть его он пережил как тягчайшую личную потерю. Когда отец отдал старших сыновей в Инженерное училище: «...Мы, дорогой, сговаривались с братом, приехав в Петербург, тотчас же сходить на место поединка и пробраться в бывшую квартиру Пушкина, чтобы увидеть ту комнату, в которой он испустил дух» (XI, 169).

Готовясь посвятить себя литературе, Достоевский ставил Пушкина прежде всего в образец того, каким должен быть писатель, как надо трудиться. Памятуя пушкинские слова: «Не продается вдохновенье», он клянется его именем никогда, до какой бы крайности ни дошел, не писать по принуждению, на заказ. Пушкиным как бы означены границы его литературного пути — от первого дебюта, сразу сделавшего его известным писателем, «Бедных людей», до речи о Пушкине, произнесенной с небывалым триумфом за полгода до смерти. Но не только границы. Без преувеличения можно сказать (далее я покажу это на конкретных примерах), что все его наиболее значительные творения так или иначе связаны с многообразной пушкинской проблематикой, с художественными идеями и образами его творчества. Утверждением огромного, единственного в своем роде значения Пушкина в истории всей мировой литературы насыщены его критические и публицистические статьи, выступления, письма, беседы. С необыкновенной, потрясающей, воистину «жгущей сердца» силой выразительности читает он на публичных собраниях особенно любимые им творения поэта.

Один из первых советских исследователей Достоевского Леонид Гроссман, давший при описании библиотеки писателя сжатый сводный очерк об отношении его к Пушкину,

определяет это отношение как «благоговейный культ». Однако тут же автор делает характерную, в духе традиционных представлений, оговорку, что «при всем этом благоговейном культе Пушкина Достоевский чувствовал несравненно бóльшую духовную и творческую родственность с двумя другими своими предшественниками», которые были ему гораздо ближе и роднее Пушкина, то есть с Гоголем и Лермонтовым, подкрепляя это положение словами самого Достоевского, писавшего в 1861 году: «Как мы любили их, как до сих пор мы их любим и ценим» (XIII, 50). Очень сильное впечатление, произведенное на Достоевского гением Лермонтова, и исключительно большое, в особенности в первый, докаторжный период его творчества, воздействие на него Гоголя, отмечавшееся, начиная с Белинского, в сущности, всеми исследователями, бесспорно имело место. Однако оговорочное утверждение Гроссмана является не только данью традиции, но и обусловлено несколько внешним впечатлением от исключительного по своему индивидуальному своеобразию творчества писателя.

В самом деле, с одной стороны, предельно страстный, судорожный, мятущийся, исступленный Достоевский, проявляющий повышенный интерес к патологическим явлениям общественной жизни, к самым потаенным глубинам человеческой души, к ее исполненным противоречий движениям и проявлениям, подчас находящимся на грани извращенности, порой даже переступающим эту грань, и, с другой — ясный, трезвый, душевно здоровый, уравновешенный, неизменно и беспредельно гармоничный художественный мир Пушкина. Что, казалось бы, может быть отличнее друг от друга? Однако на самом деле это не совсем так.

«Человек стремится... к идеалу, — *противуположному* его натуре», — заметил Достоевский, несомненно имея в виду и самого себя¹. Таким идеалом и был для него Пушкин. Но кровная связь автора «Записок из подполья», «Преступления и наказания», «Братьев Карамазовых» с автором «Евгения Онегина» возникала не только от того, что «крайности сходятся» — поговорка, подсказанная непосредственным житейским опытом.

Если поглубже взглядеться в личные и писательские судьбы и пути и, главное, вжиться в творческое наследие

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 175.

Достоевского и Пушкина, видишь, что, наряду с бросающимися в глаза резкими различиями между человеком и писателем Пушкиным и человеком и писателем Достоевским, имеется несомненная близость, а во многом даже и родственность, обусловленные не только гениальной одаренностью каждого, но и той исторической эпохой, в которой протекала их жизнь, складывалась их личность, миро-созерцание, и тем, как это историческое время преломлялось в творческом сознании того и другого.

*

Уже Белинский в предисловии к монументальной монографии (знаменитые одиннадцать статей) о пушкинском творчестве заявлял: «...Писать о Пушкине — значит писать о целой русской литературе: ибо как прежние писатели русские объясняют Пушкина, так Пушкин объясняет последовавших за ним писателей»¹. Но именно Достоевский первым, пожалуй, дал ту формулу, которую следом за ним повторяли почти все наши писатели-классики до Горького включительно. Пушкин «для нас... — писал он в 1861 году, — был началом всего, что теперь есть у нас» (XIII, 95). «В Пушкине кроются все семена и зачатки, из которых развились потом все роды и виды искусства во всех наших художниках»², — вторил этому Гончаров.

Но смог заронить эти семена и зачатки в почву русской литературы Пушкин не только в силу своего исключительного творческого гения, но и потому, что в самой пушкинской эпохе уже коренились зачатки и семена «духа века» (как любили тогда говорить), начала всех начал русского национально-общественного развития, которое продолжалось и развертывалось в течение всего последующего столетия.

Зачин — первый, дворянский период русского освободительного движения; ритм смены революционных подъемов и спадов — реакции; упадок дворянства и уже начинавшийся выход на историческую арену разночинцев; неудержимый рост капиталистических и буржуазных отношений и все настойчивее ставившаяся жизнью проблема народа, так называемый крестьянский вопрос — обо всем

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, стр. 106.

² И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 77.

этом прямо, четкими формулами, говорится и в вольных стихах Пушкина, и в притче о сеятеле, вышедшем на еще не вспаханное историей поле слишком «рано, до звезды», и в послании в Сибирь, и в конце пушкинского послания «К вельможе», и в его так называемом «Путешествии из Москвы в Петербург», и в «Истории Пугачева», и в «Капитанской дочке», и в предисловии к «Джону Теннеру», и в итоговом «Памятнике». Особенно, как сказал бы Достоевский, «пророчески» этот стремительный и бурный ритм XIX столетия звучит в последней из пушкинских «лицейских годовщин», сложенной поэтом за три месяца до смерти:

Припомните, о други, с той поры,
Когда наш круг судьбы соединили,
Чему, чему свидетели мы были!
Игралица таинственной игры,
Метались смущенные народы;
И высылись и падали цари,
И кровь людей то славы, то свободы¹,
То гордости багрила алтари...

Стихотворение осталось незавершенным. Но сама его незавершенность в высшей степени знаменательна. Ощущением снова надвигающегося исторического «урагана», нового столкновения между Россией и буржуазной Европой, тревогой перед неведомым и грозным грядущим проникнуты его последние строки, составляющие словно бы зерно знаменитых блоковских предчувствий «неслыханных перемен, невиданных мятежей»:

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
[И над землей] сошлись новы тучи,
И ураган их...

Но Пушкин отнюдь не был только свидетелем развертывавшихся на его глазах больших исторических событий, говоря словами Тютчева, «зрителем» «великих зрелищ». Писатель, впервые в полной мере явивший у нас художественную литературу как великое искусство слова, он неизменно ощущал себя гражданином, заинтересованным и страстным участником того исторического процесса, который развивался и вокруг него, и в нем самом. Одним из

¹ В процессе работы над стихотворением эта строка сперва читалась: «То звук цепей, то ярый глас свободы» (Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 3, АН СССР, М. 1937—1949, стр. 1042).

важнейших вкладов, внесённых Пушкиным в русскую литературу, был пафос современности. Но и тогда, когда он писал на материале порой почти сегодняшнего дня (и в «Евгений Онегин», и, в особенности, в «Медном всаднике»), где в один узел символически были связаны прошлое, настоящее и будущее страны, народа, и в своей лирике он — гениальный художник — мыслил категориями «века» (в прямом и полном смысле этого слова), включавшими в себя (пусть в зерне, в зародыше) политическую, общественную, философскую, этическую, эстетическую проблематику всего столетия.

Не только свидетелем, а не менее и даже более страстным участником своей современности являлся и Достоевский. Его душевнейшим убеждением было, что лишь «насущнейшее», «современное» составляют предмет истинного искусства. Гражданским (в широком значении этого слова) пафосом — наиболее жгучими проблемами общества, народа, всего человечества — пронизано его художественное творчество. Пафос гражданственности и современности также крепко роднит Достоевского с Пушкиным, что он прямо подчеркивает в той же статье 1861 года. «Мы к современным вопросам прошли через Пушкина» (XIII, 95). Этим объясняется, при всем различии в социальных условиях, при всех резко выраженных индивидуальных особенностях личности каждого, сходство «по большому счету», — в *главных* моментах, в основных, *определяющих* чертах — жизненных путей и судеб Пушкина и Достоевского, сложившихся в бурной исторической динамике века, сходство, подобного которому не найдем ни у кого из двух других одинаково великих писателей XIX столетия.

И Пушкин и Достоевский считали литературное призвание своим кровным и главным жизненным делом. И Пушкин, и, вслед за ним, Достоевский воспринимали литературу как искусство, что, по глубокому убеждению обоих, и сообщало ей всю ее огромную силу и значение. На первом этапе своих творческих путей, совпадавшем для каждого из них с подъемом освободительного движения в стране, оба писателя стремились к участию в нем не только словом, но и делом: активная роль Пушкина в движении декабристов, его настойчивое стремление вступить в тайное общество; еще более непосредственное участие Достоевского в движении петрашевцев. Оба — и Пушкин и Достоевский — понесли за это тяжкую кару. Оба траги-

чески пережили крушение своих вольнолюбивых надежд. И тот и другой не изменили своим гуманистическим идеалам, но оба, убедившись в невозможности совершить революционный переворот без участия народа, стали искать осуществления этих идеалов на новых, нереволюционных путях, на которые их толкало то, что стало, по справедливым словам Герцена, основным и мучительнейшим вопросом для всех мыслящих, передовых умов того времени, в результате разгрома для Пушкина — восстания декабристов, для Достоевского — кружка петрашевцев: необходимость устранения рокового разрыва между оторвавшимися от народа образованными кругами общества и широкими народными массами (в условиях того времени — крестьянством), сближения передовой мысли с «мнением народным».

Огромную роль, как мы знаем, сыграло здесь для Пушкина его двухлетнее заточение в деревне — в Михайловском, где он непосредственно соприкоснулся с народной жизнью, глубоко приобщился к миру народного творчества. Михайловское дало ему не только «Жениха», «Зимний вечер», «Песни о Стеньке Разине», но и «Бориса Годунова»; в Михайловском окончательно выработался и определился «Татьяны милый идеал». Аналогичную роль сыграл для Достоевского его каторжный острог, открывший перед ним всю глубину бездны, отделявшей его — дворянина (хотя и не «шестисотлетнего», как Пушкин) — от народа, и породивший в нем страстную потребность эту бездну преодолеть, приблизиться, подобно Пушкину, к народному сознанию, народному духу. Плодом этого явилось одно из значительнейших творений русской и мировой литературы — «Записки из Мертвого дома». Стоит напомнить, что именно пушкинской мерой мерил их Лев Толстой, писавший много позднее (26 сентября 1880 года) Н. Н. Страхову: «На днях нездоровилось и я читал Мертвый дом. Я много забыл, перечитал и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина»¹.

Правда, эта аналогичная схема политических биографий двух писателей наполнилась у Достоевского неизмеримо более тяжким и суровым содержанием. Пушкин к набросанному им рисунку виселицы с телами пяти повешенных приписал: «И я бы мог», — быть казненным с возж-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 63, Гослитиздат, М.—Л. 1934, стр. 24.

дями декабрьского восстания. Опасался Пушкин (и не зря!) и возможности для него Сибири и каторги. Достоевский все это на самом деле получил. Смертный приговор, вынесенный ему вместе с другими петрашевцами, был отменен, но та страшная пытка, та душевная травма, которую он пережил, до последней минуты не зная об этом, как и связанное с этой совершенно неожиданной, громом ударившей, отменой не меньшее по силе душевное потрясение, — оставили в нем неизгладимые следы на всю жизнь. Вместо смертной казни Достоевский был сослан на каторжные работы в Сибирь. «Содержать без всякого снисхождения, заковать в кандалы», — предписывал генерал-губернатор Западной Сибири при пересылке его из Тобольска в омскую каторжную тюрьму. «Ад», «тьма крошечная» — так передает Достоевский свое первое впечатление от того, что предстало перед ним в остроге, в котором он обречен был оставаться долгие годы. Пушкинское Михайловское — оторванность от столичной жизни, друзей, литературы — было помножено для него на воистину адские муки. Недаром, несмотря на сдержанно эпический тон авторского повествования, именно с дантовским адом сравнивал И. С. Тургенев некоторые страницы «Записок из Мертвого дома». Знаменитая надпись над воротами дантовского ада — «Оставь надежду навсегда» — приходила на мысль при чтении их и Герцену. «Шестью годами неслыханных мучений» называл сам Достоевский свое четырехлетнее пребывание на каторге и последующие два года солдатской службы в Сибири. Именно в сибирские годы развился тот душевный недуг, предвестия которого проступали и ранее, — тягчайшие припадки эпилепсии, терзавшие его до самого конца.

Особенно жутким было ожидание припадков, сопровождавшееся «страхом смерти», которой каждый из них мог угрожать. И в таком, снова и снова возникавшем состоянии предсмертия, подобном минутам, пережитым перед расстрелом, проходила вся жизнь писателя, протекала вся его творческая работа. Таких страшных (куда страшнее, чем даже у Радищева) страниц не было вписано в биографию ни одного из его предшественников и сверстников — великих писателей-художников XIX века.

Именно все это во многом определило основные черты своеобразнейшего творческого гения Достоевского. С одной стороны, еще более заострило особенную, почти болезненную восприимчивость к людским болям и мукам писателя-

гуманиста, эпитафией к творчеству которого можно было бы по праву поставить знаменитые радищевские слова: «Я взглянул окрест меня — душа моя страданиями человечества уязвлена стала». С другой стороны, сообщило небывалую по глубине и силе изобразительности способность распознавать и выводить наружу все то античеловеческое — дурное, злое, жестокое, что в условиях современного ему общественного строя накапливается и таится в глубинах человеческой души, разворачивать беспощадные картины душевного растрепания, распада, гниения — то есть то, что входит в состав так называемой «достоевщины» и что порой — совсем уж грубо прямолинейно и потому абсолютно недопустимо — попросту отождествляется с личной жизнью и духовным обликом самого автора.

Но близость и родственность Достоевского и Пушкина проступают не только в сходстве их общественно-политических биографий. Особенно важно и существенно, что они ярко проявляются в преемственных связях — «сцеплениях» — творчества двух писателей. Причем эти «сцепления» далеко выходят за пределы того, что можно назвать «влиянием» одного писателя на другого, а носят глубоко органический и даже, как ни покажется на первый взгляд не подходящим в данном случае это слово, *двусторонний* характер. При сопоставительном анализе мы обнаруживаем без особого труда в творчестве Достоевского многое и многое непосредственно вошедшее в него из пушкинского художественного мира, условно говоря, «Пушкина в Достоевском». Но этот же анализ, как мы далее убедимся, освещает обратным — отраженным — светом и некоторые элементы и явления всеобъемлющего пушкинского творчества, находящиеся в несомненном соответствии с будущим творчеством Достоевского: открывает, понятно, лишь в зерне, в зародыше, так сказать, «Достоевского в Пушкине».

Действительно, в ряде своих произведений, преимущественно 30-х годов, Пушкин непосредственно подходит к границам будущего художественного мира Достоевского, а в иных прямо заходит в его пределы. Таков замысел романа в письмах «Марья Шонинг» (1834—1835) из жизни обездоленной городской бедноты, в основу которого положено, как почти во всех романах Достоевского, подлинное судебное дело о детоубийстве, якобы совершенном героиней. Такова в стихотворении «Когда за городом...» (1836) мрачно саркастическая картина петербургского кладбища, на коем «гниют все мертвецы столицы». Развивая ее, До-

стоевский в рассказе «Бобок» с «первого этажа» — наземного вида кладбища — проникает вглубь, в своего рода могильное «подполье»: показывает распад грязных душонек гниющих столичных мертвецов — «негодяев псевдо-высшего света» — еще более смердящий, чем «дух» их разлагающихся тел.

2

Одним из характерных выражений эволюции пушкинского творчества от 20-х к 30-м годам, непосредственно подготовившей творчество Гоголя, было появление в нем «нового героя» — движение от светского денди Онегина к мелкому чиновнику, «коллежскому регистратору» (к бедному Самсону Вырину в «Станционном смотрителе», «бедному Евгению» в «Медном всаднике»), от «графини» к «простой, бедной Параше» (в «Домике в Коломне»); и, соответственно этому, обращение к новым формам, средствам и приемам словесного выражения: к прозаическим жанрам повести, романа. Именно это-то зерно и прорастает в первом же литературном выступлении Достоевского — в его романе «Бедные люди».

Белинский, а следом за ним, в сущности, и все остальные критики и исследователи восприняли «Бедных людей» как замечательное развитие принципов «натуральной школы» 40-х годов и тем самым как одну из блистательных побед так называемого «гоголевского направления» в русской литературе. Сам Достоевский очень высоко ценил знаменитую повесть Гоголя о бедном чиновнике — «Шинель». «Он из пропавшей у чиновника шинели сделал нам ужаснейшую трагедию» (XIII, 50), — замечал он позднее. В то же время в своем романе автор, как известно, вкладывает в уста главного персонажа восторженную оценку-характеристику пушкинского «Станционного смотрителя», которого противопоставляет, как великое художественное открытие, не только столь популярной тогда романтической прозе типа Марлинского и Полевого, но и той же гоголевской «Шинели» с ее жалким, приниженным, отупевшим, лишенным какой-либо «амбиции» — человеческого достоинства — «героем». В устах Макара Девушкина, самая фамилия которого противостоит уничижительной фамилии гоголевского Башмачкина, сопровождавшейся совсем уж до обидного комическим именем: Акакий Акакиевич, все это звучит весьма наивно (и потому реалисти-

чески оправдано), но из многочисленных последующих суждений и отзывов Достоевского с несомненностью следует, что, по существу, оценка этого пушкинского произведения героем вполне соответствует литературному кредо самого автора «Бедных людей», поскольку и речь здесь идет не об одних этих произведениях, а о двух типах и методах реалистического изображения жизни и человеческих характеров. В пушкинском «Станционном смотрителе» немудреным восприятием мелкого чиновника, никак не искусственного в литературе, подчеркнуты те черты, которые, по Достоевскому, составляют почти все основные свойства подлинного реализма.

Повесть Пушкина исключительна по своей *одновременной и жизненной и художественной правде*. «Случается же так, что живешь, а не знаешь, что под боком там у тебя книжка есть, где вся-то жизнь твоя, как по пальцам, разложена. Да и что самому прежде псевдогад было, так вот здесь, как начнешь читать в такой книжке, так сам все помаленьку и припомнишь, и разыщешь, и разгадаешь... мое собственное сердце, какое уж оно там ни есть, взял его, людям выворотил изнанкой, да и описал все подробно — вот как!.. Ведь я то же самое чувствую, вот совершенно так...» (1, 141). Наряду с глубоким проникновением в «сердце» — внутренний мир личности — образу героя повести присуща широчайшая типичность: «Да и сколько между нами-то ходит Самсонов Выриных, таких же горемык сердечных!.. Вот хоть бы и наш бедный чиновник, — ведь он, может быть, такой же Самсон Вырин, только у него другая фамилия, *Горшков*» (1, 141).

Подчеркивается в повести и то, что сам Пушкин особенно ценил в своих «Повестях Белкина», — абсолютная ясность и совершеннейшая простота: «Иное творение, какое там ни есть, читаешь-читаешь, иной раз хоть тресни — так хитро, что как будто бы его и не понимаешь... а это читаешь-читаешь, — словно сам написал». Наконец, повесть обладает замечательным художественным совершенством, способствующим огромному эмоциональному ее воздействию: «И как ловко описано всё! Меня чуть слезы не прошибли, маточка, когда я прочел, что он спился, грешный, так, что память потерял, горьким сделался и спит себе целый день под овчинным тулупом, да горе пуншиком захлебывает, да плачет жалостно, грязною полою глаза утирая, когда вспоминает о заблудшей овечке своей, об дочке Дувяше! Нет, это натурально! Вы прочтите-ка; это

натурально! это живет! Я сам это видел — это вот все около меня живет...» (1, 141).

В отличие от этого, гоголевскую «Шинель», которую Девушкин прочел вслед за «Станционным смотрителем», он воспринял как жестокую «обиду» и себе самому, и всем ему подобным, как сатиру-насмешку, «пасквиль», и вообще выдумку, неправду: «...Что тут у него особенного, что у него тут хорошего? Так, пустой какой-то пример из вседневного, подлого быта... Это просто неправдоподобно, потому что и случиться не может, чтобы был такой чиновник» (1, 147).

Все эти цитаты хорошо известны, неоднократно приводятся, однако при этом не делается весьма важных выводов, которые из них вытекают. Благонамеренный, во всем послушный начальству, мелкий чиновник Макар Девушкин, усматривающий, помимо всего, в гоголевской «Шинели» и некое «злонамеренное» содержание, проявляющееся и в отсутствии благополучного — «смягчающего» — конца, отнюдь не является ни в какой своей «ипостаси» ни прямой, ни «иронической» «маской» образа автора, как это полагает один из новейших исследователей¹. Перед нами — метко схваченный и показанный Достоевским объективно-художественный образ; именно в этом — причина того потрясающего действия, которое произвел роман начинающего автора на таких читателей-современников, как Белинский, Некрасов. И свои впечатления от повести Пушкина Макар Девушкин передает в реалистически соответствующей этому его образу, и вместе с тем приемам «натуральной школы» вообще, речевой манере (бедность словаря, проистекающие отсюда повторения, длинноты и т. п.). Но то, *что* Девушкин говорит о художественной и жизненной правде пушкинской повести, неоднократно повторяет в дальнейшем уже от своего имени и своим языком сам Достоевский. В качестве итогового суждения о двух типах русского критического реализма того времени — пушкинском и гоголевском — это находим в его набросках, связанных с речью о Пушкине (послесловие к ней — ответ Градовскому):

«В художественной литературе бывают типы и бывают реальные лица, то есть трезвая и полная (по возможности) правда о человеке. Тип редко заключает в себе реальное

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 478, 485, 489.

лицо, но реальное лицо может являться и типичным вполне... Тип почти никогда не заключает в себе полной правды, ибо никогда почти не представляет собою полной сути: правда в нем то, что хотел высказать в этом лице художник и на что хотел указать. Поэтому тип весьма часто лишь половина правды, а половина правды весьма часто есть ложь. О, не для умаления такого гения, как Гоголь, я это говорю! В сатире даже оно и нельзя. Выставь он в Собакевиче и другие, чисто уже человеческие черты, придай ему всю реальную правду его, тоже вышли бы типы», но «смягчились и расплылись бы» те черты, на которые... «Гоголь именно хотел указать как на типические дурные черты русского человека. Утверждать же, что Собакевич вполне реален,— заключает Достоевский,— что в нем и не может быть ничего иного, кроме того, что указано,— значит прямо клеветать на реальную правду. Не может быть на свете такого человека, который был бы только подлец и больше ничего»¹.

Очень существенно в этом отношении и то, что в «Бедных людях» предпочтение пушкинского реализма реализму Гоголя не только декларируется в суждениях и оценках героя. «Полная (по возможности) правда» пушкинского реализма утверждается в них и чисто художественными средствами и приемами. Макар Девушкин подчеркивает в письме к Вареньке, что драматическая судьба Самсона Вырина может постигнуть и их самих: «Дело-то оно общее, маточка, и над всеми и надо мной может случиться. И граф, что на Невском или на набережной живет, и он будет то же самое, так только казаться будет другим, потому что у них все по-своему, по высшему тону, но и он будет то же самое... и со мною то же самое может случиться...» (1, 142). И снова повторяет он эти слова не зря. Ведь в исходе романа именно так все и происходит. Появляется не пушкинский гусар, а господин помещик Быков и увозит от героя его единственную отраду — его «дочечку» Вареньку: «Я вас, как свет господень, любил, как дочку родную любил... Маточка, Варенька, голубчик мой, бесценная моя. Вас увозят, вы едете! Да, теперь лучше бы сердце они из груди моей вырвали, чем вас у меня...» (1, 206).

Что станет с героями романа, мы не знаем. Заканчивается он тоже не по гоголевской «Шинели» и даже не по

¹ Л. Гроссман, Библиотека Достоевского, Одесса, 1919, стр. 78—79.

«Станционному зрителю», но в соответствии со своеобразной поэтикой «открытых» концов, которые столь часто встречаются у Пушкина: о дальнейшей судьбе героев предоставляется догадываться самим читателям. И в то же время всем ходом повествования подсказывается, во всяком случае в отношении самого Макара Девушкина, что сложится она весьма неблагоприятно. Самсон Вырин спился с горя. Макар Девушкин, очевидно, кончит тем же; недаром еще при Вареньке он начал было запивать от отчаяния, что не может помочь ей в той беспросветной, убогой жизни, которая выпала ей на долю.

Для полноты сближения стоит отметить и еще один применяемый Достоевским в «Бедных людях», очень выразительный пушкинский прием, — характеристики героев кругом их чтения. Вспомним, какую важную функцию выполняют чтения Онегина. Спуская этот прием, так сказать, вниз, «демократизируя» его, Достоевский, вкладывая в руки Девушкина «Станционного зрителя», утверждает еще одну важнейшую сторону пушкинского реализма — его «народность», доходчивость до широчайших кругов читателей и важнейшую роль в духовном развитии этих широчайших кругов (переход Девушкина от увлечения низкопробной псевдоромантической макулатурой к постижению глубокой художественной правды подлинного искусства). Причем и тут повесть Пушкина снова противопоставляется гоголевской «Шинели», которую Девушкин спешит с негодованием сразу же по прочтении вернуть Вареньке. Наоборот, в конце романа, когда «увоз» Вареньки, которая, будучи сама большой ценительницей Пушкина, и познакомилась с ним Девушкина, окончательно решен, он просит ее лишь об одном — оставить ему на память «Белкина повести». Мало того, «неполная» правда гоголевского реализма подчеркивается автором «Бедных людей» не только на примере «Шинели». В числе сочинений мелкобуржуазного литературного писателя Ратазяева Девушкин, наряду с образцами ультраромантической прозы («Итальянские страсти», «Ермак и Зюлейка»), приводит и «маленький отрывочек в шуточно описательном роде собственно для смехотворства написанный», в котором нетрудно распознать пародию на гоголевскую «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» («Знаете ли вы Ивана Прскофьевича Желтогуза? Ну, вот тот самый, что укусил за ногу Прокофия Ивановича. Иван Прокофьевич человек крутого характера, но зато редких добродетелей;

напротив того, Прокофий Иванович чрезвычайно любит редьку с медом...» (1, 133).

Оценка, данная Достоевским «Станционному зрителю», замечательна и еще в одном отношении. Обращение Пушкина к прозе было воспринято всей критикой того времени не только как признак явного оскудения его дарования, но как чуть ли не окончательное творческое бессилие. Даже Белинский прямо воспринял появление «Повестей Белкина», как «бесплодную, грязную и туманную осень» «после прекрасной, роскошной, благоуханной весны»¹. А в последней из своих итоговых статей о Пушкине, появившейся в печати в том же 1846 году, что и «Бедные люди», критик, неизменно противопоставлявший Пушкину-прозаику Гоголя, о «Повестях Белкина» замечал: «Хотя и нельзя сказать, что в них уже вовсе не было ничего хорошего, все-таки эти повести были недостойны ни таланта, ни имени Пушкина»². В таких условиях оценка «Станционного зрителя», данная устами Макара Девушкина Достоевским, который впоследствии относил отрицание Белинским «Повестей Белкина» к числу его крупнейших и непростительных ошибок, являлась подлинным историко-литературным и теоретическим открытием. Она свидетельствует, во-первых, о замечательной смелости и независимости мнений только входящего в литературу писателя. Кстати, в сатирически поданном образе Ратазиева, совмещающего в себе вульгарного романтика с «натуралистом» и отзывающегося о «Станционном зрителе», «что это все старое и что теперь всё пошли книжки с картинками и с разными описаниями» (явный намек на ведущий жанр «натуральной школы» — «физиологический очерк»), но что вообще «Пушкин хорош и что он святую Русь прославил», не только частично спародирован Гоголь, но едва ли не задет и Белинский. Во-вторых, такая оценка, которой Достоевский останется верен на всем протяжении своего творчества, обнаруживает замечательное эстетическое чутье Достоевского, его критическую пронизательность. Наконец (и это самое главное), она, вопреки утверждению Л. Гроссмана, свидетельствует о несомненном и очень сильном тяготении даже молодого Достоевского к принципам пушкинского реализма.

Образ Девушкина открывает собой целую галерею

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. I, стр. 139—140.

² Там же, т. VII, стр. 577.

бедных чиновников многих последующих повестей и рассказов Достоевского 40-х годов. Тем существеннее подчеркнуть, что образ этот генетически связан не столько с Гоголем, сколько с Пушкиным. До недавнего времени широкое хождение имело замечание, приписанное Мельхиором де Воюэ самому Достоевскому: «Все мы вышли из «Шинели» Гоголя». Однако, если уж следовать этому образному выражению, точнее будет сказать, что герой «Бедных людей» литературно вышел из-под того «овчинного тулупа», которым прикрывался пушкинский станционный смотритель¹.

Конечно, это ни в какой мере не сводит на нет огромного значения для литературного развития Достоевского творчества Гоголя. Достоевский несомненно начинал свою литературную деятельность в русле самого передового для 40-х годов гоголевского направления, вдохновлявшегося Белинским. Воздействие это, особенно дающее себя в это время знать в стилистике Достоевского, безусловно сказывалось и на всем дальнейшем его творчестве. Недаром имена Пушкина и Гоголя он так часто ставит рядом в качестве двух величайших своих учителей. Но вместе с тем, с первых же литературных шагов к гоголевским традициям Достоевский стремился привить пушкинскую поэзию действительности. Мало того, делая новый и по мере развертывания его творчества все больший шаг в дальнейшем развитии русского реализма вперед от Гоголя, Достоевский, как мы это видели на примере «Бедных людей» и как увидим в дальнейшем, осуществляет этот исключительно важный шаг, все более и более ориентируясь на Пушкина. От Гоголя к Пушкину — так, в плане отечественных литературных воздействий, можно определить творческое развитие Достоевского.

Все это вносит существенную поправку в некоторые появившиеся у нас за последнее десятилетие концепции развития русского реализма. Я имею в виду в особенности концепцию В. В. Виноградова. Выдающийся ученый-лингвист и лингвистилист, он правильно связывает возможность возникновения большого реалистического искусства слова с уровнем развития его материала — языка

¹ Стоит отметить, что вопреки существующей традиции «громадное, подавляющее влияние» на Достоевского именно Пушкина чутко ощущал Чехов (письмо от 29 октября 1898 г. Я. С. Мерперту). А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 17, Гослитгиздат, М. 1949, стр. 346).

художественной литературы. Но он односторонне абсолютизирует это, ставя реализм Пушкина в кавычки и утверждая, что свои подлинные черты это направление смогло обрести лишь у Гоголя и писателей «натуральной школы» и в особенности у Достоевского, когда язык художественной литературы стал обогащать свой лексический состав включением областных, классовых, профессиональных элементов, разговорного городского «просторечия» и т. п.¹. Как мы могли убедиться из данного выше анализа, оппонентом против такой концепции мог бы выступить сам автор «Бедных людей».

*

Связь «Бедных людей» с Пушкиным лежит, как уже сказано, на поверхности, хотя и не была в достаточной мере раскрыта и оценена. Однако в гораздо более скрытом виде существует еще не отмечавшаяся, насколько мне известно, связь творчества Достоевского его первого периода с другим произведением Пушкина, являющим собой ту грань пушкинского реализма, которая в «Станционном смотрителе» отсутствует, и грань не только очень своеобразную и значительную, но и сыгравшую в последующем развитии реализма Достоевского особенно существенную роль.

К числу нескольких произведений Достоевского, написанных им в ближайшие годы после романа «Бедные люди», относится сравнительно менее известная, но характерная повесть «Слабое сердце». Фабула ее несложна. Молодой петербургский чиновник, Вася Шумков, занимающий крайне скромную должность, испросил согласие любимой девушки выйти за него замуж и отважился на этот рискованный для бедняка шаг, рассчитывая на продолжение «милостей» своего начальника, который благоволил к нему за отличный почерк. Однако, опьяненный мечтами о своем грядущем блаженстве и одновременно одолеваемый тревогой за будущее, он не успевает переписать к сроку порученную ему кипу служебных бумаг. В ужасе, что потеряет расположение начальника, Вася сходит с ума (в бреду ему кажется, что за невыполнение служебного поручения его сдают в солдаты), и его отвозят в больницу. Но в конце этой реально-бытовой повести из чиновничьей жизни

¹ В. В. Виноградов, О языке художественной литературы, Гослитиздат, М. 1959, стр. 473—474, 475—477.

(жанр, получивший особенно большое распространение в период «натуральной школы») возникает выпадающий из ее стиля неожиданный и странный (позднее Достоевский полусуто, полусерьезно определит его как «фантастический», «мистический») эпизод.

Старший друг-сожителъ и сослуживец Васи Шумкова Аркадий Иванович, потрясенный всем случившимся, сообщив печальное известие невесте «бедного Васи», возвращается на свою, ставшую теперь одинокой, квартиру. «Были уже полные сумерки, когда Аркадий возвращался домой. Подойдя к Неве, он остановился на минуту и бросил пронзительный взгляд вдоль реки в дымную, морозно-мутную даль, вдруг заалевшую последним пурпуром кровавой зари, догоравшей в мглином небосклоне. Ночь ложилась над городом, и вся необъятная, вспухшая от замерзшего снега поляна Невы, с последним отблеском солнца, осыпалась бесконечными мириадами искр иглистого инея. Становился мороз в двадцать градусов... Мерзлый пар валил с загнанных насмерть лошадей, с бегущих людей. Сжатый воздух дрожал от малейшего звука, и, словно великаны, со всех кровель обеих набережных подымались и неслись вверх по холодному небу столпы дыма, сплетаясь и расплетаясь в дороге, так что, казалось, новые здания вставали над старыми, новый город складывался в воздухе... Казалось, наконец, что весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего, в этот сумеречный час походит на фантастическую, волшебную грезу, на сон, который в свою очередь тотчас исчезнет и исcurится паром к темно-синему небу. Какая-то странная дума постигла осиротелого товарища бедного Васи. Он вздрогнул, и сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом крови, вдруг вскипевшей от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения. Он как будто только теперь понял всю эту тревогу и узнал, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья Вася. Губы его задрожали, глаза вспыхнули, он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту...» (1, 560—561).

Мрачный и зловещий петербургский пейзаж, необыкновенное душевное состояние, вдруг охватившее Аркадия Ивановича, его внезапное прозрение в причины сумасшествия Васи — все это те мотивы, которые имеются в одном из самых глубоких и вершинных произведений Пушкина

на — его «петербургской повести» — «Медный всадник», в самом многозначительном эпизоде ее — столкновении «бедного», сошедшего с ума Евгения с монументом Петра. Своеобразной вариацией этого эпизода и выглядит финал повести Достоевского.

Связь эта подтверждается многочисленными параллелями: «Он *вдрогнул*» (Достоевский) — «Евгений *вдрогнул*» (Пушкин), «Сердце его как будто облилось в это мгновение горячим ключом *крови*, вдруг *вскипевшей* от прилива какого-то могучего, но доселе не знакомого ему ощущения» (Достоевский) — «По сердцу пламень пробежал, // *Вскипела кровь...*» (Пушкин). «Он как будто только теперь понял всю эту *тревогу* и *узнал*, отчего сошел с ума его бедный, не вынесший своего счастья, Вася. Губы его задрожали... он побледнел и как будто прозрел во что-то новое в эту минуту» (Достоевский, 1, 561) — «Бедный Евгений» «был оглушен шумом внутренней *тревоги...* Прояснились в нем страшно мысли. Он *узнал...*» (Пушкин)¹. Каждая из этих параллелей, отдельно взятая, конечно, могла бы быть совершенно случайной. Однако множественность их, думается, исключает эту возможность, тем более что параллели эти подкрепляются рядом других схожих мест и прямых реминисценций из «Медного всадника», явно имеющих в повести Достоевского. Начинается она словами: «Под одной кровлей, в одной квартире, в одном четвертом этаже жили два молодые сослуживца Аркадий Иванович Нефедович и Вася Шумков... Автор, конечно, чувствует необходимость объяснить читателю, почему один

¹ Все цитаты из Пушкина даны здесь по его подлинному тексту; в первой посмертной публикации «Медного всадника» они были несколько изменены Жуковским, который значительно, в соответствии с замечаниями Николая I, ослабил мятежный эпизод «бунта» Евгения против Петра. Но Достоевский мог знать подлинный пушкинский текст от Белинского, который, как есть основание полагать из данного им разбора «Медного всадника» в одиннадцатой статье о Пушкине, с этим текстом был знаком («условьтесь в том, что в напечатанной поэме недостает слов, обращенных Евгением к монументу, — и вам сделается ясна идея поэмы, без того смутная и неопределенная»; недостающие слова — очевидно, не пропущенная цензурой царя угроза Евгения Петру: «Ужо тебе!..»). Наличие только что указанных реминисценций — лишний аргумент в пользу такого предположения. Обращают на себя внимание в повествовании Достоевского и мрачные детали: «Пурпур кровавой зари», «загнаные *на смерть* лошади», «*бегущие люди*» по «вспухшей от замерзшего снега поляне Невы... Уж не зловецкий ли расстрел бегущих по Неве с «площади Петровой» вечером 14 декабря 1825 года солдат пришел на память Аркадию?»

герой назван полным, а другой уменьшительным именем... Но для этого было бы необходимо предварительно объяснить и описать и чин, и лета, и звание, и должность...¹ автор предлагаемой повести... решается начать прямо с действия». Кончив такое предисловие, он начинает: «Вечером, накануне Нового года, часу в шестом, Шумков воротился домой...» (1, 517). Вспомним первые строки тоже начинающейся прямо с действия петербургской повести о «бедном Евгении»: «Над омраченным Петроградом// Дышал ноябрь осенним хладом...// В то время из гостей домой//Пришел Евгений молодой...// Прозванья нам его не нужно... Наш герой // живет в Коломне, где-то служит... Итак, домой пришед, Евгений...» Далее следует: у Достоевского — рассказ Васи Аркадию о предстоящей женитьбе, у Пушкина — размышления о том же Евгения. Очень выразительна и картина Петербурга, представшего Аркадию Ивановичу перед его «прозрением», в которой слились воедино два лика «Петра творенья» — город вступления к пушкинской повести и город в самой повести: «Весь этот мир, со всеми жильцами его, сильными и слабыми, со всеми жилищами их, приютами нищих или раззолоченными палатами — отрадой сильных мира сего...» (1, 561).

В свете данных сопоставлений по-иному воспринимается и все это произведение Достоевского. Петербургская повесть о разбитом личном счастье и сумасшествии «бедного Васи» — своеобразный вариант фавулы пушкинской «Петербургской повести» (знаменательный подзаголовок «Медного всадника», имевший — так несомненно воспринимал его и Достоевский — отнюдь не только топографическое значение) о разбитом личном счастье и сумасшествии «бедного Евгения». Равным образом, хотя, в отличие от Пушкина, о содержании «странной думы» Аркадия Ивановича — его «прозрения» в причины сумасшествия друга — автором прямо ничего не сказано (и это уже само по себе многозначительно), контекст подсказывает, что в основном оно подобно содержанию «прояснившихся» мыслей Евгения. Виновник всему, что случилось с обоими, тот, кто построил город над морем и Невой (олицетворение всего последующего строя русской общественно-историче-

¹ Ср. в начале незавершенной поэмы Пушкина, явившейся, по существу, первой редакцией «Петербургской повести» о бедном Евгении, условно названной советскими исследователями «Езерский»: «Однако ж род его и племя// И чин, и службу, и года// Вам знать не худо, господа».

ской жизни), город, лишенный корней в родной земле (здесь уже зерно будущего почвенничества Достоевского), и потому город-«фантастическая греза», город-«сон», который может вдруг «исчезнуть», испариться в воздухе.

Написанная в избыточно-сентиментальной манере и по своему художественному значению явно уступающая «Бедным людям», повесть Достоевского, конечно, не может идти ни в какое сравнение с исключительным по своей символично-исторической насыщенности и философской глубине «Медным всадником». Но в перспективе всего творческого пути Достоевского она представляет существенный интерес. Об этом красноречиво свидетельствует последующая и весьма необычная литературная судьба эпизода с «прозрением» Аркадия Ивановича.

3

Повесть «Слабое сердце» появилась в период сближения Достоевского с петрашевцами и его увлечения, также, видимо, в ней отразившимися, идеями Фурье (опубликована в феврале 1848 года); а через год с небольшим Достоевский был арестован и заключен в тот самый Алексеевский рavelин Петропавловской крепости, в котором двадцать четыре года назад содержались декабристы. Единственной книгой, которую ему разрешили иметь на каторге, было Евангелие, подаренное ему при проезде через Тобольск женами декабристов. Но вскоре же после выхода из «мертвого дома» один из друзей посылает ему незадолго до этого вышедшее первое научно-критическое собрание сочинений Пушкина под редакцией П. В. Анненкова, значительно более полное, чем то посмертное, по которому раньше читал Пушкина Достоевский и которое в «Бедных людях» Варенька подарила студенту Покровскому. Издание открывалось обширными, занимающими целый том «Материалами для биографии А. С. Пушкина», принадлежащими перу редактора. Достоевский, по свидетельству брата, уже с детских лет знал чуть ли не всего Пушкина наизусть, но он снова и, в результате своего трагического опыта — всего пережитого, передуманного и перечувствованного, — несомненно еще углубленнее его перечитывает. Конечно, с огромным интересом прочитывает Достоевский и ценнейшие анненковские «Материалы...», явившиеся, по существу, первой большой биографией поэта, но писавшие-

ся в жестоких цензурных условиях и потому чрезмерно подчеркивающие «благонамеренность» последекабрьского поэта. Именно в результате всего этого у Достоевского твердо складывается та концепция Пушкина, с которой он вступает в послесибирский период своего творчества¹.

Каторга нанесла непоправимый ущерб здоровью Достоевского, но она не сломила его творческой энергии, а наоборот, закалила его дух — писателя-борца, страстно отстаивающего то, во что он верил, в борьбу за что вкладывал все свои душевные силы. Сразу же по переезде в Петербург он задумывает, а вскоре и осуществляет то, к чему так долго порывался и что смог осуществить лишь в последний год жизни Пушкин — издание с братом Михаилом Михайловичем собственного органа — журнала «Время», кстати, самым названием своим напоминающего пушкинский «Современник».

И именно под знаком Пушкина Достоевский начинает активнейшую деятельность критика-публициста, горячо проповедующего свои «почвеннические» взгляды. Сразу же вступает он и в тот ожесточенный и злободневнейший, имевший не только литературное, но и острое общественно-политическое звучание, спор о природе и назначении литературы, который велся между «утилитаристами» (как называл Достоевский ведущих критиков некрасовского «Современника»), выдвигавшими на первый план Гоголя, и «эстетам» — сторонниками «искусства для искусства».

Компасом и здесь является для Достоевского последекабрьский Пушкин, который был автором не только таких проникнутых общественным пафосом, злободневной тематикой стихотворений, как «Стансы» 1826 года, «Послание в Сибирь», «Клеветникам России», но и таких пронизанных преклонением перед красотой искусства, «божественными красотами» природы произведений, как «Чернь», как «Из Пиндемонти»; Пушкин, который в одной из последних своих статей, направленной против реакционного, стоявшего на грани политического доноса выступления на заседании Российской академии одного из ее членов, писал: «Мелочная и ложная теория, утвержденная старинными

¹ Небольшая, но заслуживающая быть отмеченной деталь. В Твери, куда Достоевскому было разрешено в 1859 году переехать из Сибири, он поселился в доме Гальянова, в котором в свое время останавливался поэт (вспомним: «У Гальяни иль Кольони// Закажи себе в Твери...»). Это, конечно, как-то еще непосредственнее приближало его к Пушкину.

риторами, будто бы *польза* есть условие и цель изящной словесности, сама собою уничтожилась. Почувствовали, что цель художества есть *идеал*, а не *нравоучение*» («Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности, как иностранной, так и отечественной») ¹. Стремясь преодолеть «односторонность» обоих враждующих лагерей, Достоевский развивает на этой пушкинской основе свою особую — синтезирующую — точку зрения: естественна и важна органическая связь литературы с жизнью, с современностью, но огромную общественную же важность имеет и эстетический «идеал» — «красота»: «Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» (XIII, 94—95).

В первом же номере своего журнала (январь 1861 года) во «Введении» к задуманному Достоевским ряду статей о русской литературе, имеющем несомненно программный характер, он, в противовес господствовавшим в это время мнениям, выдвигает тезис о «колоссальном значении» Пушкина не только для русской литературы, но и для всей русской культуры, всей духовной жизни русского народа: «Для всех русских он живое уяснение, во всей художественной полноте, что такое дух русский, куда стремятся все его силы и какой именно идеал русского человека. Явление Пушкина есть доказательство, что дерево цивилизации дозрело до плодов и что плоды его не гнилые, а великолепные, золотые плоды. Всё, что только могли мы узнать от знакомства с европейцами о нас самих, мы узнали; всё, что только могла нам уяснить цивилизация, мы уяснили себе, и это знание самым полным, самым гармоническим образом явилось нам в Пушкине. Мы поняли в нем, что русский идеал — всецелость, всепримиримость, всечеловечность... Дух русский, мысль русская выражались и не в одном Пушкине, но только в нем они явились нам во всей полноте...» (XIII, 61). Как видим, здесь уже сформулированы многие из тех основных положений, которые лягут в основу речи о Пушкине 1880 года.

Страстную борьбу за Пушкина как величайшего «народного» поэта-художника с теми, кто утверждал, что в Пушкине «нет ничего народного», Достоевский продолжает в следующих за этим статьях «Г.— бов и вопрос об искусстве» (февральский номер «Времени») и, в особен-

¹ Пушкин, Полн. собр. соч. в 16-ти томах, т. 12, АН СССР, М. 1949, стр. 70.

ности, «Книжность и грамотность» (июльский и августовский номера).

А одновременно с «Введением» к статьям о русской литературе в том же первом номере «Времени» опубликована весьма оригинальная статья Достоевского «Петербургские сновидения в стихах и прозе», содержащая в себе, несмотря на легкую, подчеркнута «фельетонную» форму, нечто весьма серьезное, своего рода итоговый огляд как пройденного им до этого времени жизненного пути, так и основного содержания его творчества 40-х годов.

Особенно примечательно в этом отношении, что почти в самое начало статьи Достоевский в качестве своего рода вступления-заставки включает, без какой-либо ссылки на бывшую публикацию, концовку повести «Слабое сердце», причем рассказ уже ведется теперь от лица не героя, а самого автора: «Помню одно происшествие, в котором почти не было ничего особенного, но которое ужасно поразило меня. Я расскажу вам его во всей подробности... Помню, раз в зимний январский вечер я спешил с Выборгской стороны к себе домой. Был я тогда еще очень молод. Подойдя к Неве, я остановился на минутку и бросил пронзительный взгляд вдоль реки...» (XIII, 156) и дальше следует почти без изменений то, что уже известно нам по «Слабому сердцу». В свете всего пережитого Достоевским, эта повторная публикация прочитывается как несомненная страница его собственного политического «прозрения» — политической биографии: «Я как будто что-то понял в эту минуту, до сих пор только шевелившееся во мне, но еще не осмысленное; как будто прозрел во что-то новое, совершенно в новый мир, мне незнакомый и известный только по каким-то темным слухам, по каким-то таинственным знакам. Я полагаю, что с той именно минуты началось мое существование» (XIII, 157). За этой отсутствующей в повести и очень многозначительной фразой следует выразительное многоточие, и автор снова переводит все в шуточный — фельетонный ключ: «Скажите, господа; не фантазер я, не мистик я с самого детства? Какое тут происшествие? что случилось? Ничего, ровно ничего, одно ощущение, а прочее все благополучно. Если б я не побоялся оскорбить деликатность мыслей г.—бова¹, — я бы прописал себе тогда в виде лекарства — розог, так, за мрачное направление...» (XIII,

¹ Г.—бов, то есть Н. А. Добролюбов, решительно выступал против телесных наказаний в школе.

157), и снова следует выразительное многоточие. Вспомним в «Медном всаднике»: «И *мрачен* стал пред дивным русским великаном» (исправление Жуковским недобрительно отмеченного Николаем I пушкинского: «...пред горделивым истуканом»). «О, вижу, вижу,— продолжает автор,— как встает передо мной тучный образ покойного Фаддей Венедиктовича. О, с каким наслаждением подхватил бы он в субботнем фельетоне мою фразу о розгах. Вот, смотрите, читатели и милые читательницы! восклицал бы он четыре субботы сряду, сами признаются, что им надобно розог...» (XIII, 157). Все это сказано с подчеркнутой шутливостью, но мы-то знаем, какие «розги» получил за свое «мрачное направление» Достоевский. «И вот с тех пор, с того самого видения (я называю мое ощущение на Неве видением) со мной стали случаться все такие странные вещи...» (XIII, 157).

Параллель «видения на Неве» с «прояснением» мыслей Евгения и его последующим «бунтом» является лишним подтверждением, что в «Медном всаднике», наряду с философской и исторической проблематикой, Достоевским проглядывалась и острая политическая символика, связанная с общим ходом развития русского освободительного движения. Однако важность данной параллели не только в этом.

Какое значение придавал своему «видению» на Неве сам Достоевский, очевидно из того, что он, в сущности, повторит его третий раз устами героя «Подростка»: «Считаю петербургское утро,— рассказывает герой,— казалось бы самое прозаическое на всем земном шаре,— чуть ли не самым фантастическим в мире. Это мое личное воззрение или, лучше сказать, впечатление, но я за него стою. В такое петербургское утро, гнилое, сырое и туманное, дикая мечта какого-нибудь пушкинского Германна из «Пиковой дамы»... должна еще более укрепиться. Мне сто раз, среди этого тумана, задавалась странная, но навязчивая греза: «А что, как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди его, пожалуй, для красоты, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?» Одним словом, не могу выразить моих впечатлений, потому что все это фантазия, наконец, поэзия, а стало быть, вздор; тем не менее мне часто задавался и задается один уж совершенно бессмысленный вопрос: «Вот они все

кидаются и мечутся, а почему знать, может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного? Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет» (8, 151).

Как видим, в «фантастическом» ощущении Подростка — тот же мотив, что и в «видениях на Неве» Аркадия Ивановича («Слабое сердце»; кстати, подростка тоже зовут Аркадий), и самого автора («Петербургские сновидения»): «исчезновение» Петербурга (города-«грезы», города-«дыма», города-«сна»). В то же время связь с пушкинским «Медным всадником» дана тут уже совершенно открыто: «останется прежнее финское болото» (ср. «из топи блат»; «где прежде *финский* рыболов»), а посреди его, пожалуй для красоты (ср. «полночных стран *краса* и диво»), бронзовый всадник (ср. «кумир на *бронзовом* коне») на жарко дышащем, загнанном коне (в «видениях на Неве»: «*загнанные* насмерть лошади»). Правда, по отношению к тому «единству противоположностей», которое являет собой пушкинская поэма («Вступление» в «петербургскую повесть» и сама эта «повесть»), связь эта носит сложный — двойственный — характер. Как мы только что могли убедиться, в своем крайнем — «почвенническом» — неприятии «Петра творенья» — «петербургского периода русской истории» — Достоевский занимает прямо противоположную Пушкину — автору «Вступления» — позицию, характерно совпадающую в то же время с позицией героя «петербургской повести» — Евгения («Ужо тебе!..») Но главное для нас сейчас в том, что это окончательно подтверждает несомненность связи с «Медным всадником» и двух предшествующих «видений на Неве». Установление же этой связи, в свою очередь, существенно важно с точки зрения дальнейшего развития художественного метода Достоевского, обусловившего исключительное своеобразие творческого лица писателя.

«Медный всадник» является существенно новым этапом (по сравнению как с пушкинским творчеством 20-х годов, так и со «Станционным смотрителем») в развитии пушкинского реализма. В бытовую петербургскую повесть о драме мелкого чиновника широким потоком вторгается вместе с разбушевавшейся водной стихией стихия безумия, сливающая воедино явь, будничную повседневность с фантастическим бредом сошедшего с ума Евгения. И дальнейшее содержание «Петербургских сновидений»,

развертываемое в ключе именно такого слияния яви и бреда безумца, наглядно свидетельствует, какое глубокое воздействие пушкинская «петербургская повесть» оказала на развитие творчества Достоевского 40-х годов.

После «видения на Неве» автору, восторженному юному мечтателю, страстному поклоннику Вальтера Скотта и Шиллера, «стали сниться какие-то другие сны», видятся «какие-то странные лица», «фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники»: «И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история» (XIII, 158—159). Здесь, конечно, имеются в виду «Бедные люди». Но вот приснился автору и иной сон. Снова привиделся ему образ некоего маленького петербургского чиновника: «На Невском никогда не являлось существо покорнее и безответнее, так что даже кучер, хлестнувший его один раз кнутиком, так, из ласки, когда он перебежал через нашу великолепную улицу, почти подивился на него, потому что он даже не поворотил к нему головы...» (XIII, 159. Ср. у Пушкина о Евгении: «Нередко кучерские плети его стегали потому, // Что он не разбирал дороги», — мотив, запомнившийся Достоевскому и не раз в разных вариациях им повторяемый). И вдруг это «лицо вполне безгрешное» («ни протеста, ни голоса в нем никогда не бывало») возмнило себя Гарибальди — «флибустьером и нарушителем общего порядка». Сам Достоевский тут же припоминает гоголевского Поприщина, вообразившего себя испанским королем. Однако мотив его «сна» развивается им по линии пушкинского Евгения, который после своего «бунта» против Медного всадника, когда случалось ему снова проходить «площадью Петровой», «картуз изношенный сымал, смущенных глаз не подымал и шел сторонкой». И у сошедшего с ума чиновника Достоевского мания величия сочеталась с одновременным и предельным самоуничижением. Став «Гарибальди», он больше всего боялся («дрожал день и ночь») того, что скажет, узнав об этом его «преступлении, стыде и позоре», начальство департамента, в котором он служит. Тема превращения петербургского чиновника в Гарибальди не была Достоевским реализована, но с подобным же слитным мотивом самого что ни на есть приниженного смирения, самоумаления и

вдруг вспыхивающего «бунта» мы будем встречаться у него неоднократно.

«Когда мне приснился этот сон,— продолжает Достоевский,— я сам засмеялся над собою и над странностью моих снов. И вдруг — сон в руку. Как вам правится, господа: вычитал я недавно из газет опять одну тайну... Открылся вдруг новый Гарпагон, умерший... на грудах золота» (XIII, 160). Старик этот, некий отставной титулярный советник Соловьев, «которого,— пишет автор,— тоже нужно отнести к замечательным субъектам» герценовского «доктора Крупова», то есть к сумасшедшим, постоянно жаловался на скудость средств, отказывал себе решительно во всем. А после смерти «нового Плюшкина», «умершего на лохмотьях, посреди отвратительной и грязной бедности, найдено в его бумагах 169.022 р[убля] серебром, кредитными билетами и наличными деньгами» (XIII, 160).

Но «явь» снова мешается со «сном». Идучи по Невскому и «раздумывая об этом происшествии», автор в мелькающей панораме стремительного и пестрого уличного движения приметил какую-то «фантастическую» фигуру: «Фигура, скользнувшая передо мною, была в шинели на вате, старой и изношенной, которая непременно служила хозяину вместо одеяла ночью... Исковерканная шляпа, с обломанными полями, сбивалась на затылок. Ключки седых волос выбивались из-под нее и падали на воротник шинели. Старичок подпирался палкой. Он жевал губами и, глядя в землю, торопился куда-то, вероятно, к себе домой. Дворник, сгребавший с тротуара снег, нарочно подбросил прямо на его ноги целую лопату; но старичок этого даже и не заметил» (XIII, 160—161). (Опять вариация пушкинского Евгения, который «не примечал» ни злых детей, бросавших вслед ему камни, ни стегавших его кучеров.) И автор «тотчас догадался, что это тот самый Гарпагон, который умер с полмиллионом на своих ветошках». «И вот (у меня воображение быстрое) передо мной вырисовался вдруг образ, очень похожий на пушкинского Скупого рыцаря. Мне вдруг показалось, что мой Соловьев лицо колоссальное. Он ушел от света и удалился от всех соблазнов его к себе за ширмы. Что ему во всем этом пустом блеске, во всей этой нашей роскоши?.. Нет; ничего ему не надо, у него все это есть,— там, под его подушкой, на которой наволочка еще с прошлого года. Пусть с прошлого года: он свистнет, и к нему послушно приползет все, что ему надо... Он выше всех желаний... Но,— пере-

бывает себя автор,— когда я фантазировал таким образом, мне показалось, что я хватил не туда, что я обкрадываю Пушкина, и дело происходило совсем другим образом» (XIII, 161).

О том, как оно на самом деле происходило, Достоевский попытался тогда же поведать в рассказе «Господин Прохарчин» (1846), в герое которого в какой-то мере слились черты «нового Плюшкина» и чиновника, вообразившего, что он Гарибальди, и который был встречен решительным неодобрением Белинского, словно бы подтверждая несбыточность надежд как самого критика, так и членов его кружка, восторженно увидевших было в авторе «Бедных людей» нового гениального писателя — «нового Гоголя». Рассказ, в самом деле, художественно не удался. Но это был не просто шаг назад от триумфального дебюта Достоевского, а творческие искания действительно гениальным писателем более глубокого, выходящего за рамки «натуральной школы», в русле которой он еще находился, реалистического метода для решения впервые возникшей перед ним значительнейшей художественно-психологической задачи. «Тайна» поведения и характера нищего богача, который предстал было творческому воображению Достоевского не просто «новым Гарпагоном» или «новым Плюшкиным», а «лицом колоссальным», не могла быть разгадана ни средствами и приемами классицизма Мольера, «скупой которого, по метким словам Пушкина, скуп и только», ни даже методом уже не удовлетворявшей, как мы видели, Достоевского реалистической гоголевской типизации, одним из образцов которой был образ Плюшкина. Отсюда снова возникающее обращение Достоевского к наиболее зрелому этапу пушкинской «поэзии действительности» — его творчеству 30-х годов, но теперь уже не к бытовому реализму «Повестей Белкина», а к глубочайшему философскому и психологическому реализму маленьких трагедий.

*

Особенно знаменательно во всех отношениях, что внимание Достоевского привлек к себе прежде всего и больше всего именно пушкинский «Скупой рыцарь» со стоящим в центре его «колоссальным лицом» барона Филиппа. «Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого

рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил!» (8, 100). Подобно тому как оценку пушкинского «Станционного смотрителя» Достоевский вкладывал в уста Макара Девушкина, слова эти вложены им в уста героя предпоследнего его романа «Подросток». Но нет никакого сомнения, что, вполне соответствуя образу героя, который поставил целью всей своей жизни реализовать «идею» монолога барона Филиппа, только что приведенные слова отражают отношение к «Скупому рыцарю» самого Достоевского. Это подтверждается тем исключительно большим местом, которое занимает это произведение в его творчестве второго — послесибирского — периода.

В высочайшей оценке «Скупого рыцаря» еще ослепительнее, чем в оценке «Станционного смотрителя», проявляется не только поразительная критическая проницательность Достоевского, но и его гениальное чутье художника-реалиста. Появление «Скупого рыцаря» в печати (был опубликован в 1836 году в первом номере «Современника» без полной подписи Пушкина и в качестве якобы перевода с английского) поначалу прошло, в сущности, незамеченным. Позднее, в последней из своих статей о Пушкине, Белинский произвел замечательный психологический и эстетический анализ всех маленьких трагедий, в том числе и «Скупого рыцаря». Но, очень высоко оценивая их в качестве образцов «искусства как искусства», он вместе с тем видел в них одно из доказательств ухода Пушкина в последний период его творчества от современности, насущных вопросов и интересов сегодняшнего дня.

Достоевский первым почувствовал и показал глубинную внутреннюю связь «Скупого рыцаря» с настоящим, с важнейшими процессами и явлениями мировой, в том числе русской, современности. Уже в «Бедных людях», в оценке «Станционного смотрителя», им был выдвинут в качестве неперемennого требования к реалистическому искусству «полной правды» критерий жизненной достоверности. «Никогда не выдумывайте ни фабулы, ни интриг. Берите то, что дает сама жизнь. Жизнь куда богаче всех наших выдумок! Никакое воображение не придумает вам того, что дает иногда самая обыкновенная, заурядная жизнь! Уважайте жизнь!» — говорил Достоевский в 1873 году корректору типографии, где печатался его «Дневник писателя», которая мечтала стать и позднее

действительно стала писательницей¹. «Не нагибать жизнь» в угоду своей субъективной предвзятости, «уважать жизнь» — это требование к писателям сам Достоевский старался, как правило (преднамеренным исключением, по его собственному признанию, частично были из наиболее значительных его произведений лишь «Бесы»), соблюдать на протяжении всего своего творчества.

И огромное впечатление, произведенное на него образом пушкинского Скупого рыцаря, было несомненно связано с тем, что в основе своей этот, казалось бы, далекий от реальной действительности — «фантастический» — образ не был взят поэтом «из головы», не являлся творческой «выдумкой», а подсказывался самой жизнью, был порожден впечатлениями, идущими от окружающей действительности.

Вскоре по приезде в Михайловское ссыльный Пушкин создает «Разговор книгопродавца с поэтом», явившийся своего рода декларацией обращения поэта-романтика к жизни, как она есть (именно в качестве такой декларации он и был предослан первой главе «Евгения Онегина»). Устами «книгопродавца» дается в «Разговоре» и точная, лишенная всякой романтики, формула «века» — все отчетливее становящейся новой буржуазно-капиталистической формации: «Наш век — торгаш; в сей век железный без денег и свободы нет!» Отсюда вытекает завет: «Нам пужно злата, злата, злата. Копите злато до конца!» А вскоре во время той же ссылки в Михайловском (не позже середины 1826 года) у Пушкина возникает замысел будущего «Скупого рыцаря», толчком к которому послужило резкое столкновение поэта с его скупцом-отцом (во избежание автобиографических толкований Пушкин и опубликовал его в качестве перевода). Однако в дальнейшем развитии этого замысла, который был реализован лишь года четыре спустя, в 1830 году, поэт далеко вышел за пределы личного, семейного конфликта. «Век-торгаш» накладывал все более сильный отпечаток на окружающее, на современников Пушкина. В 1829 году во время поездки в Арзрум он познакомился с весьма оригинальным порождением «века», офицером В. А. Дуровым, братом

¹ В. В. Тимофеева (О. Починковская), Год работы с знаменитым писателем.— «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, «Художественная литература», М. 1964, стр. 137.

знаменитой кавалерист-девицы Н. А. Дуровой, который, рассказывает поэт, «был помешан на одном пункте: ему непременно хотелось иметь сто тысяч рублей». Ради этого он пытался испробовать самые различные способы: не только безудержно предавался (явление рядовое для того времени) азартной игре («играл с утра до ночи в карты»), но и готов был пойти на все — на кражу (похитить полковую казну), даже на убийство. «Вы бы обратились к Ротшильду», — шутя посоветовал ему Пушкин. «Я об этом думал», — совсем серьезно ответил ему Дуров. Несомненно не могла не поразить творческого воображения Пушкина, живейшим образом интересовавшегося и бывшего в курсе всех событий европейской жизни, и колоритнейшая фигура самого Джеймса Ротшильда — наиболее знаменитого тогда из пяти братьев Ротшильдов, владельцев банкирских домов в крупнейших столицах Европы, «парижского» Ротшильда, сказочно разбогатевшего после падения Наполеона и являвшегося своего рода олицетворением эпохи небывалого до того расцвета денежного капитала, своего рода «Наполеоном» ее. Во всяком случае, у Достоевского образ пушкинского барона Филиппа прямо ассоциируется с парижским бароном Дж. Ротшильдом (все пятеро братьев Ротшильдов получили от соответствующих правительств титулы баронов). Недаром герой «Подростка» свою идею построить жизнь по примеру пушкинского Скупого рыцаря именует «идеей Ротшильда», имя которого, опять-таки в той или иной связи с этим, неоднократно мелькает на страницах романа.

Пушкинская маленькая трагедия с ее исполненным мрачного и сурового величия монологом барона Филиппа была отнесена поэтом к позднему средневековью — периоду упадка феодально-рыцарской культуры и возникновения новой социально-экономической формации. Но именно наличие непосредственных жизненных впечатлений дало возможность гению Пушкина без нарушения исторической истины претворить зловещий образ своего средневекового рыцаря-ростовщика в грандиозное обобщение — символ не только современного ему, но и грядущего буржуазно-капиталистического общественного строя со всеми последствиями, которые он несет с собой отдельному человеку и всему человечеству.

К 60—70-м годам — периоду создания Достоевским своих главных романов — огромная, подавляющая сила денег, капитала как источника не только личного благо-

получия, независимости (пушкинское «без денег и свободы нет»), но и могущества, власти, господства все более и более возрастала. Уже не сто тысяч (как для Дурова), а «миллион» стал предметом явных и тайных вожделений, идеалом всех европейских буржуа. «Главное миллион, в виде фатума, в виде закона природы, которому вся честь, слава и поклонение» (4, 132), — так сформулировал Достоевский свои впечатления от первого путешествия по странам Западной Европы («Зимние заметки о летних впечатлениях», 1862). Все чаще и в России стали появляться не только нищие-богачи — новые Гарпагоны или Плюшкины, сообщения о которых неоднократно мелькали в газетах (о двух таких известиях рассказывает и герой «Подростка»), но и лица — к числу их Достоевский относил некоторых хорошо известных ему лично людей, — в своем стремлении к «миллиону» во что бы то ни стало «похожие на пушкинского Скупого рыцаря». Именно этой-то, все более подтверждаемой самой жизнью, исторической достоверностью пушкинской маленькой трагедии о средневековом рыцаре-ростовщике объясняется то, что она стала едва ли не самым постоянным литературным спутником Достоевского, неизменно в том или ином виде (не только особенно захвативший его образ барона Филиппа, но и отдельные мотивы, ситуации, эпизоды) возникавшим на страницах почти всех наиболее значительных его произведений, полностью погруженных в атмосферу самой что ни на есть животрепещущей современности — «современной минуты». Кстати, почти в каждом из них в качестве обязательного персонажа имеется и фигура ростовщика.

Так, задумав год спустя после возвращения из своего первого заграничного путешествия роман об игроке, Достоевский, сообщая Н. Н. Страхову в сентябре 1863 года о его предполагаемом содержании, подчеркивает, что главный герой будет «не простой игрок, так же как Скупой рыцарь Пушкина не простой скупец» (Письма, I, 333). В планах, связанных с одним из самых грандиозных замыслов Достоевского — романом «Житие великого грешника» (1868—1869), он и прямо намечает для героя путь барона Филиппа, чертами которого — безмерной гордостью и презрением к человечеству — он наделен, путь накопления золота. Подобной же идеей — стать Ротшильдом — одержим Ганя Иволгин в «Идиоте». Фабула «Братьев Карамазовых» — конфликт между старым скупцом Фе-

дором Павловичем Карамазовым и его сыном Дмитрием взята, как и требовал этого Достоевский, из жизни (в омском остроге он встретился с каторжником, осужденным на двадцать лет по обвинению в отцеубийстве, оказавшемся позднее ложным). Но в старике Карамазове черты нищего-богача — один из вариантов «Господина Прохарчина» («Помещик он был самый маленский, бегал обедать по чужим столам, норовил в приживальщики, а между тем в момент кончины его у него оказалось до ста тысяч рублей чистыми деньгами» (9, 11—12) — парадоксально, но реалистически убедительно слиты с чертами лица, «похожего на Скупого рыцаря». Сам он со свойственной ему смесью шутовства и амбиции величает себя «рыцарем чести»; как у Пушкина барон Филипп во дворце у Герцога, так он в келье старца Зосимы (параллельная ситуация) вызывает на дуэль сына, который, как пушкинский Альбер, может стерпеть обвинение даже в отцеубийстве, но только не в краже... Подобные примеры можно было бы умножить. Но гораздо важнее всех этих лежащих, как и в «Бедных людях», на поверхности, хотя частично еще не отмечавшихся, переключек и реминисценций — несомненная, хотя тоже, насколько мне известно, еще никем не указанная внутренняя связь со «Скупым рыцарем» того произведения Достоевского, в котором его огромное литературное дарование развернулось во всем присущем ему своеобразие и которое стоит как бы в преддверии всех его основных романов — в повести «Записки из подполья» (1864).

Связь эта начинается уже с заглавия произведения. Слово «подполье» было, по-видимому, впервые употреблено в переносном смысле именно Достоевским (термин «революционное подполье» получил распространение позднее, начиная с 70-х годов)¹. Вместе с тем это переносное значение, судя по всему, было подсказано ему репликой сына барона Филиппа, Альбера, сравнившего с подпольем мир, который себе создал и в котором живет его отец, в котором заставляет жить и его самого: «Пойду искать управы // У герцога: пускай отца заставят // Меня держать как сына, не как мышь, // Рожденную в подполье». Это могло бы быть все же сочтено случайным совпадени-

¹ Ю. С. Сорокин, Развитие словарного состава русского литературного языка. 30—90-е годы XIX в., «Наука» М.—Л. 1965, стр. 519.

см, если бы сравнение с подпольной «мышью» усиленно не обыгрывалось в «Записках» их «сочинителем» в применении к самому себе, — явное подтверждение того, что пушкинское словосочетание — «мышь в подполье» — крепко запало в сознание Достоевского (4, 140—141). Этому несомненно способствовало и то, что это словосочетание поставлено Пушкиным на самых интонационно сильных запоминающихся местах: «мышь» в конце строки, а «подполье» в конце оборванного (в нарушение действующей в данном произведении нормы) на полустишии стиха, заканчивающего собой всю вообще первую сцену. Образ «сочинителя»-«антигероя», как он сам вызывая себе именуется, мелкого чиновника, коллежского асессора в отставке, хотя и существенно отличается от аналогичных образов творчества Достоевского 40-х годов (он — «развитый человек нашего несчастного девятнадцатого столетия», как сам себя аттестует, «усиленно сознающая мышь»), но имеет мало общего с рыцарственно-величавым — «демоническим» — образом барона Филиппа, который, конечно, мышью себя никак не почитает. «Сочинителем» «Записок» не владеет ни «идея Скупого рыцаря», ни вообще какая-либо идея. Но сближает эти произведения Пушкина и Достоевского именно тема «подполья» — полного «отчуждения» обоих героев от нормальных условий человеческого существования, разрыва всех семейных и общественных связей, соединяющих между собой людей, ухода в свою скорлупу: у барона Филиппа — в наполненный сундуками с золотом «подвал», у автора «Записок» — в «свое мерзкое, вонючее подполье», свой «угол» — «дрянную скверную комнату» «в Петербурге, самом отвлеченном и умышленном городе на всем земном шаре» (дальнейшее развитие «почвеннического» мотива «видения на Неве»). И Пушкин и Достоевский, с огромной силой психологического проникновения в самые потаенные глубины, самые глухие и мрачные извилины внутреннего мира героев, раскрывают, до какой степени нравственного растления, садистской извращенности, нигилистического цинизма, искажения, изуродования, распада человеческого в человеке доводит и барона Филиппа, и «сочинителя» «Записок» эта их отчужденность — «уединение и мрак» (слова героя «Подростка») их «подпольного» существования.

С появлением «Записок из подполья» стала все прочнее складываться репутация Достоевского как замеча-

тельного художника-психолога. Сам он, однако, возражал против такого определения: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»¹. Метод такого реализма «в высшем смысле» — изображения глубин души — был явлен в «Скупом рыцаре» и во всех остальных маленьких трагедиях Пушкина (особенно, помимо монолога барона Филиппа, в разработке образов Сальери, Дон-Гуана). Этим объясняется то исключительное внимание и интерес к ним Достоевского и та огромная роль, какую они сыграли в последующем развертывании его творчества.

Создание образа «подпольного человека» сам Достоевский справедливо считал в числе своих выдающихся художественных открытий. Действительно, от него тянутся прямые нити к таким характерным образам писателя, как Свидригайлов, Ставрогин, герой «Подростка», Карамазов-отец.

Некоторыми критиками и исследователями Достоевского утверждалось, что подобные образы в существе своем не имеют отношения к реальной действительности, а являются плодом болезненного воображения их автора, его маниакального влечения ко всему темному, мрачному, преступному, патологическому.

«Достоевский, создавая свои лица по своему образу и подобию, написал множество полупомешанных и больных людей и был твердо уверен, что списывает с действительности, что такова именно душа человеческая», — писал, например, Л. Н. Толстому Н. Н. Страхов, который лет десять до этого в печально известном и, к сожалению, сенсационно подхваченном некоторыми исследователями письме к нему огульно обвинял самого Достоевского во всех грехах и преступлениях его героев². Иначе подошел к этому «сердцевед», как называет его тут же Страхов, и сам гениальный художник-реалист Толстой: «Вы говорите, что Достоевский описывал себя в своих героях, воображая, что все люди такие. И что ж! результат тот, что даже в этих исключительных лицах не только мы, родственные ему люди, но иностранцы узнают себя, свою душу.

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

² Подробнее об этом: Л. Гроссман, «Друг или враг?» в его книге: «Достоевский», «Молодая гвардия», М. 1965, стр. 233—240.

Чем глубже зачерпнуть, тем общее всем, знакомее и роднее...»¹ Как видим, Толстой, полностью оправдывая столь знакомый ему самому метод художественного само-наблюдения, энергично подчеркивает объективно-реалистическую достоверность метко и точно схваченных Достоевским характерных черт современного им обоим человека, современного обоим общества.

Действительно, повышенный интерес к скрытым, «темным» сторонам внутреннего мира людей, явлениям душевной патологии уже Пушкин считал одной из характерных черт человека XIX столетия с его «жаждой новизны и сильных ощущений». Узнав о скором опубликовании во Франции «Записок» покойного парижского палача, он откликнулся на это специальной заметкой: «Не завидуем людям, — писал он, — которые, основав свои расчеты на безнравственности нашего любопытства, посвятили свое перо повторению сказаний, вероятно, безграмотного Самсона» («Записки» были написаны на основании рукописных материалов, оставшихся после смерти палача, Бальзаком в сотрудничестве с другим французским литератором). «Но, — продолжает Пушкин, — признаемся же и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы *Записок парижского палача*. Посмотрим, что есть общего между им и людьми живыми? На каком зверином реве объяснит он свои мысли?.. Что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв, и славных, и неизвестных, и священных, и ненавистных? Все, все они — его минутные знакомцы — чредою пройдут перед нами по гильотине, на которой он, свирепый фигляр, играет свою однообразную роль. Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравлявший своих ближних, и Папавуань, резавший детей: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово... И, насытив жестокое наше любопытство, книга палача займет свое место в библиотеках, в ожидании ученых справок

¹ Письмо Страхова Толстому от 29 августа 1892 г.; ответ Толстого — 3 сентября 1892 г. — Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 66, Гослитиздат, М. 1953, стр. 253—254.

будущего историка»¹. Заметка была опубликована в «Литературной газете» в начале 1830 года. А всего через несколько месяцев Пушкин создает маленькие трагедии, в которых барон Филипп, вкладывая ключи в свои заветные сундуки, испытывает некое, ввергающее его «в жар и трепет», «неведомое чувство», сравниваемое им с ощущением убийцы-садиста, вонзающего в жертву нож («приятно и страшно вместе»); в которых подобное же чувство («и больно и приятно») переживает Сальери, слушая, как играет ему на фортепьяно свой «Реквием» только что отравленный им Моцарт; в которых Дон-Гуан находит «странную приятность» в «помертвевших губах» своей возлюбленной и с упоением предается любовной страсти «при мертвом», «при гробе» убитых им людей, а Вальсингам, испытывающий «неизъяснимы наслаждения» от всего, «что гибелью грозит», лобзает уста «погибшего, но милого создания», упиваясь ее дыханьем, быть может полным чумы. Не кажется ли, что мы уже — в мире острейших переживаний — противоречивых душевных движений, парадоксальных противочувств — многих и многих героев Достоевского?

Парадоксальная диалектика подобных «странных наслаждений» составляет основное содержание и того самоанализа, который одновременно является мучительно-сладостным самоистязанием, «самоказнь», «сочинителя» «Записок из подполья».

В основе реалистического метода — не только зоркие наблюдения над объективной действительностью, не только способность писателя-художника «вживаться» в создаваемые им человеческие характеры, но и субъективное начало — его личный внутренний опыт. Особенно большое значение приобретает это субъективное начало, раскрываемое путем самонаблюдения, для того реалиста, который стремится к изображению внутреннего мира человека — «всех глубин души». Достоевский отнюдь не отрицал присутствия в его образах этого субъективного начала, больше того, настаивал на необходимости такого присутствия. Об одном из наиболее страшных вариантов «подпольного человека» он, словно бы давая оружие в руки своих недоброжелателей, прямо подчеркивал: «Я из сердца взял его» (Письма, II, 284)².

¹ Пушкин, Полн. собр. соч., т. 11, АН СССР, М. 1949, стр. 94—95.

² Письмо М. Н. Каткову 20 октября 1870 г.

Однако Достоевский вовсе не являлся в этом отношении чем-то исключительным. «Человек есть животное, по преимуществу созидающее...» — строит один из своих основополагающих «парадоксов» «сочинитель» «Записок»: «Но отчего же он до страсти любит тоже разрушение и хаос?.. Я уверен, — заключает он, — что человек от настоящего страдания, то есть от разрушения и хаоса, никогда не откажется. Страдание — да ведь это единственная причина сознания» (4, 159, 160, 161). («Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать», — писал в 1830 году Пушкин.) Парадокс этот дан в форме, соответствующей образу истерически-злобного, презирающего людей, не верящего в добрые стороны человеческой природы, обитателя «подполья». Но, по существу, он касается здесь глубин не только своей души. Вспомним, какое видное — одно из центральных мест — занимает в исключительно высоко ценимой Достоевским лирике старшего его современника, Тютчева, мотив «жадного» влечения «ночной души» поэта к «древнему, родимому хаосу». Еще знаменательнее, что подобное влечение испытывает порой и такой величайший гений-созидатель, «сын гармонии», как Пушкин.

В одном из лирических отступлений тоже «петербургской» и в этом отношении предварающей «Медного всадника», но написанной в шутивно-ироническом плане, в форме веселого анекдота, пушкинской поэмы «Домик в Коломне» возникает неожиданное и в существе своем весьма серьезное признание. Проходя по Коломне, петербургской окраине, где он жил в свои молодые годы, поэт видит, что на месте «смирненной лачужки», где обитали когда-то персонажи поэмы — вдова и ее дочь, «построен трехэтажный дом»:

Мне стало грустно: на высокой дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы охватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Станным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум...

Признание это, можно с уверенностью сказать, не только должно было привлечь к себе особое внимание Достоевского, но и крепко запало в его сознание и память. «Тяготение к пожару», «желание поджечь», «потребность поджечь» настойчиво помечает он в планах разработок

характера будущего героя романа «Подросток»¹. В самом романе герой реализует эту потребность, пытаясь поджечь «огромный дровяной склад» в Петербурге и испытывая при этом «чрезвычайное удовольствие, наслаждение». «Потребность... зажечь» владеет и одной из героинь «Братьев Карамазовых» — пятнадцатилетним «бесенком», Лизой Хохлаковой: «Я хочу зажечь дом», — признается она Алеше. «Я ужасно хочу зажечь дом... наш дом, — твердит она снова и снова. — Это очень приятно». Мало того, ощущение «приятности» «пламени» Достоевский вкладывает не только в души молодых героев своих романов — подростков 60—70-х годов — времени, когда волна пожаров, поджогов, возникшая в Петербурге, прокатилась чуть ли не по всей стране, но и в сознание столь, казалось бы, далекого от всего этого идеалиста 40-х годов Степана Трофимовича Верховенского. «Я, право, не знаю, можно ли смотреть на пожар без некоторого удовольствия?» Это, слово в слово, сказал мне Степан Трофимович, возвратясь однажды с одного ночного пожара, на который попал случайно, и под первым впечатлением зрелища», — повествует «рассказчик» «Бесов», замечая при этом, совсем в духе «парадоксалиста» «Записок из подполья», что «разрушительные инстинкты» «увы! таятся во всякой душе... Это мрачное ощущение почти всегда упоительно» (7, 537).

Как мы только что могли убедиться, «зерно» и этого утверждения также уже имелось в личном опыте Пушкина. Но Пушкин усилием воли тотчас же прерывает свое «странное» петербургское сновидение:

Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи своей,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию.
Но кто болтлив, того молва прославит
Вмиг извергом...

И подобный «странный сон» в творчестве Пушкина не так уж одинок. Несомненно перекликается с ним одно из самых трагических и глубоких пушкинских стихотворений, написанное несколько лет спустя, «Не дай мне бог сойти с ума». Но и в нем, как и в лирическом отступле-

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». Творческие рукописи». — «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 111 и 180.

нии «Домика в Коломне», Пушкин умеет «властвовать собой», владеть словом и мыслью, не переступить известной, проведенной его сознанием и волей, черты, за которой начинается дисгармония, разрушение, хаос. Прямая противоположность этому — натура Достоевского: «Я до последнего предела дохожу, всю жизнь за черту переходил», — пишет он сам о себе (Письма, II, 29)¹.

Разность двух этих гениальных натур особенно отчетливо проступает в одной, общей им обоим, биографической детали. Как известно, и Пушкин и Достоевский были исключительно азартными игроками, причем и того и другого влекла не столько надежда на выигрыш, хотя оба (в особенности Достоевский) постоянно испытывали острую материальную нужду, сколько «сильные впечатления», «вальсингамовские» ощущения, связанные с самим процессом игры, с мгновениями захватывающего душу риска, при котором от одной карты зависит судьба человека (см. соответствующие страницы пушкинской «Пиковой дамы» и «Игрока» Достоевского). Пушкину случалось проигрывать все, что при нем имелось, даже будущую плату за свои еще не напечатанные произведения. Но это также не может идти ни в какое сравнение с той судорожной страстью, с какой около десяти лет предавался игре в рулетку Достоевский, и с теми тягчайшими положениями, в которые он ставил этим и себя и семью. Недаром сам Достоевский сравнивал игорные рулеточные дома, куда его неудержимо тянуло, с годами своей каторжной жизни, с своего рода адом, своего рода каторжной «баней», описание которой в «Записках из Мертвого дома» так потрясло Тургенева и Герцена.

Но дело не только в разности натур. Резко различались между собой и время полной зрелости пушкинского гения (вторая половина 20-х и 30-е годы) и такой же период жизни и творчества Достоевского (60—70-е годы). «У нас теперь все это переверотилось и только укладывается», — писал о русской пореформенной действительности Лев Толстой в «Анне Карениной». «Трудно себе представить более меткую характеристику», — замечал, приводя ее, Ленин². Острейшим образом переживал первую часть этой формулы («все переверотилось») и Достоевский. «...Теперь беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду в обществе, в

¹ Письмо А. Н. Майкову 28/16 августа 1867 г.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 100.

делах его, в руководящих идеях, в убеждениях... в разложении семейного начала. Если есть убеждения страстные — то только разрушительные (социализм). Нравственных идей не имеется...»¹ — читаем в записных тетрадях Достоевского 1875 года. «Треснули основы общества под революцией реформ, замутилось море. Исчезли и стерлись границы добра и зла» (10, 477); «наше время, когда все запуталось» (XIII, 511); «наше мечущееся время», «раздвоение», «хаос», «дисгармония», «химическое разложение общества» — вот как воспринимаются им 60-е и 70-е годы. Именно в эту пору и в связи с таким восприятием завершилось в сознании Достоевского то, что сам он называл «перерождением» своих убеждений.

Пушкин, поняв невозможность осуществления революционного переворота ни передовой дворянской интеллигенцией без народа («ничтожность средств» и «необъятная сила правительства»), ни народом без образованных кругов общества («бунт бессмысленный и беспощадный»), резко отрицательно относясь ко все отчетливее развивавшемуся на Западе в итоге американской и французской революций новому — буржуазному — общественному строю, скептически восприняв пришедшие на смену практически не оправдавшей себя просветительской философии XVIII века идеи утопического социализма (статья «Александр Радищев»), пошел на то, чтобы не только лично помириться с правительством, но и пытаться сотрудничать с ним, «помогать» своим «словом-делом» поэта и литератора («слова истинного поэта — это и есть его дела» — пушкинская формула, которую вполне разделял и которой часто вторил Достоевский) в подготовке «без насильственных потрясений», а сверху «необходимых великих перемен» («Путешествие из Москвы в Петербург») (XI, 258) — прежде всего освобождения народа, крестьянства от крепостного права — путь, на который, как ему представлялось, стал Николай I. Но поэт и здесь никогда не переступал черты, отделявшей прогресс от реакции, не только решительно отвергая пущенные в это время в ход и многих прельстившие реакционные идеи «официальной народности», но и поведя с ними систематическую и настойчивую борьбу, что, в сущности, и явилось истинной причиной его гибели. Возникали в творчестве Пушкина 30-х годов и религиозные порывы. Но и здесь он не перехо-

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 129.

дил «черты»: «небеса» до последних лет жизни в сущности оставались для него «пустыми». Только, сойдя с ума, мог бы он глядеть «счастья полн в пустые небеса» («Не дай мне бог сойти с ума», 1833).

Достоевский прямо считал, что и в отношении «перерождения» своих политических взглядов, наложившего печать на всю его послесибирскую литературную деятельность, он идет по пушкинскому пути. Но и тут, в соответствии со своими новыми, страстно, на полной искренности, без каких-либо корыстных целей исповедуемыми им убеждениями он переходил «за черту».

Со всей необузданной страстью природы, обуреваемый мучительным переживанием своей современности как эпохи всеобщего разложения и упадка, разгула сил хаоса, разрушения, Достоевский и в своем художественном творчестве — в развиваемом им вслед Пушкину методе «реализма в высшем смысле слова» — доходил «до последнего предела», спускал с пушкинской «привязи» свою мысль и слово художника, не останавливаясь при изображении «всех глубин души» ни перед чем, как бы не только мрачно, ужасно, преступно, но и низко, подло, омерзительно ни было то, что им обнаруживалось. Впервые, с таким снятием всех покровов и запретов, с такой потрясающей — «шекспировской» (слово Горького) — силой проникновения и изобразительности, это и дает себя знать в «Записках из подполья» — своего рода концентрате того не-«благообразия» (словцо героя «Подростка»), дисгармонии, того хаоса, который, по ощущению Достоевского, бушевал в современной ему действительности, которому не мог оставаться вовсе чуждым и «дитя века, дитя неверия и сомнения» — сам писатель (Письма, I, 142)¹.

И тем не менее было бы грубейшей ошибкой отождествлять, как на это толкает письмо Страхова Л. Н. Толстому, «сочинителя» «Записок» и их автора.

Становление нового, реалистического метода Пушкина началось демонстративным отделением в первой главе «Евгения Онегина» автора от героя, слитых воедино как в романтическом творчестве Байрона, так и в его собственных южных поэмах, подчеркиванием «разности» между ними, дабы не подумали, что автор «намарал» в Онегине «свой портрет». Подобное же отделение кладет в основу своего реалистического метода и Достоевский, ко-

¹ Письмо Достоевского Н. Д. Фонвизиной, февраль 1854 г.

торый, видимо, вспоминая приведенные строки пушкинского романа в стихах, замечает в связи со своим литературным дебютом о «публике»: «Во всем они привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может» (Письма, I, 86)¹. В этом замечании речь идет о «слоге» Девушкина, но свою «рожу» сочинителя Достоевский не показывает и во всем остальном. С не меньшим правом он мог бы сказать это и о своем подпольном «антигерое», хотя, подобно тому, как в оценке «Станционного смотрителя» Девушкин по существу совпал с самим автором, так совпадают с новыми убеждениями Достоевского и многие «парадоксы» «сочинителя» «Записок», заостренные против идей социализма, против романа Чернышевского «Что делать?», совпадают опять-таки не по форме их выражения — «резкому» и «дикому» тону (Письма, II, 613)², соответствующему объективно-реалистическому образу «сочинителя», который «иначе говорить не может», — а тоже по существу. Но при наличии этого бросающегося в глаза сходства недостаточно обращается внимание на существеннейшую между ними «разность».

Позднее, в конце 70-х годов, Достоевский считал коренным недостатком «иных современных реалистов» отсутствие в их произведениях «нравственного центра» (XII, 93). В произведениях Достоевского, вопреки получившей у нас за последнее время широкую популярность концепции «полифонизма» — «многоголосья» — его романов, другими словами, отсутствия авторского «пафоса», организующего авторского «идеала», — «нравственный центр» всегда имеется. Безусловно есть он и в «Записках из подполья».

Набрасывая позднее план предисловия к роману «Подросток», в котором он хотел непосредственно возобновить тему «подполья» («идея Скупого рыцаря», вынашиваемая героем), Достоевский ставит себе в заслугу, что он впервые «разоблачил», «уродливую» и трагическую сторону «внутреннего мира своего подпольщика»: «Я... вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все

¹ Письмо М. М. Достоевскому 1 февраля 1846 г.

² Письмо ему же 20 марта 1864 г.

таковы, а стало быть, не стоит и исправляться!»¹ Не любованье «цветами зла», не постизация подполья и апофеоз его обитателя, а глубочайший трагизм душевного состояния ни во что не верящего человека, отъединившего себя от общей жизни, от всех других людей, — вот «нравственный центр» повести Достоевского, являющейся своего рода контрастной параллелью к написанной за несколько лет до того его же «повести» о годах своей каторги, параллелью, едва ли не сознательно подчеркиваемой подобием заглавий обоих произведений: «Записки из Мертвого дома» — «Записки из подполья». Годы каторги для лица их отбывавшего (в данном случае самого Достоевского) были годами великих страданий. Но этот ад стал для него и чистилищем. В тесном и смрадном, набитом до отказа людьми, в большей части своей совершившими тяжчайшие преступления, каторжном остроге писатель не только впервые по-настоящему «столкнулся» с народом, от которого до того был почти совершенно отъединен, но и полностью погрузился в большой мир жизни народной («Я сам вдруг сделался таким же простонародьем, таким же каторжным, как и они», 3, 471). Не только полный отрыв от жизни народной, но и уход в добровольное одиночное заключение «подполья» был для «сочинителя» «записок» одним лишь беспросветным адом без всякой надежды на возможность очищения: «Еще шаг отсюда, — писал Достоевский, — и вот крайний разврат, преступление (убийство)»².

Не почувствовать этого «нравственного центра», неверие «несчастливого» «парадоксалиста» «подполья» в человека («все таковы») возвести в догмат веры самого писателя, который считал своей основной, направляющей целью: «при полном реализме найти в человеке человека»³, — это значило изъять из его творчества гуманистический пафос, изнутри его освещающий, поставить знак равенства между Достоевским и так называемой «достоевщиной», в русле которой как раз и шли те, кто, считая себя его последователями и учениками, превратили выхолощенные ими «Записки из подполья» в Евангелие европейского декаданта.

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». — «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 342.

² Там же, стр. 343.

³ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

«При полном реализме пайти в человеке человека» — это и было сочетание тех двух восполняющих друг друга видов реалистического метода, родоначальником которых был Пушкин — автор «Станционного смотрителя» и он же — автор маленьких трагедий. В «Записках из подполья» это сочетание так, как того хотел бы Достоевский, достигнуто еще не было, и не только по цензурным условиям, как сам он это объяснял (соответствующие места были выкинуты цензурой), а и потому, что «очищение» его «антигероя» «потребностью веры и Христа» (Письма, I, 353) в рамках данной повести не соответствовало бы логике развития сюжета и характера и тем самым нарушало бы принцип «реализма полной правды». Позднее Достоевский попытался снова вернуться к этому в сюжете и образе героя «Подростка». Но еще до этого он развернул свою мысль — от «подполья» один шаг до убийства и крайнего разврата — на грандиозном полотне написанного вскоре после «Записок» романа «Преступление и наказание», в котором сочетание обоих видов пушкинско-достоевского реализма было блистательно осуществлено и который стал первым в последовавшем затем ряду наиболее значительных — вершинных — романов писателя.

4

Параллельно следованию по этому пути все более насыщалось «Пушкиным» — пушкинскими формулами «века» и соответствующими им художественными образами, переключками с его произведениями — и творчество Достоевского. Это особенно отчетливо проступает, начиная именно с «Преступления и наказания».

Уже неоднократно отмечалось действительно бросающееся в глаза сходство между этим романом и пушкинской «Пиковой дамой». Некоторые исследователи, правда, заходили здесь неоправданно далеко. Но наличие несомненных параллелей между двумя произведениями, неслучайность чего подтверждается исключительно высокой оценкой Достоевским этой, еще одной, но уже в прозе, петербургской повести Пушкина, созданной одновременно с «Медным всадником», бесспорно. Родственные характеры героев; схожа центральная фабульная ситуация — смерть графини по вине Германна («Я причина ее смерти», — говорит он Лизе) и убийство Раскольниковым

старухи-процентщицы; сюда можно, кстати, добавить и не указывавшуюся, насколько помню, переключку «приходов» к Свидригайлову «привидения» отравленной им жены и «прихода» к Германну умершей графини.

Но еще важнее, чем эти совпадения, сама интерпретация Достоевским повести Пушкина и ее героя, не менее, если не более существенная, чем «открытие» им огромного значения «Станционного смотрителя». Второе после «Повестей Белкина» законченное прозаическое произведение Пушкина, «Пиковая дама», в отличие от них, имела читательский успех, по сколько-нибудь всерьез к ней критика не относилась. Характерен в этом отношении короткий (всего в несколько строк) отзыв Белинского, который, признавая в «Пиковой даме» большие художественные достоинства, считал ее всего лишь «мастерски рассказанным анекдотом». Достоевский не только впервые полностью оценил художественную высоту повести («верх художественного совершенства») ¹, но и воспринял образ Германа с его «профилем Наполеона и душой Мефистофеля», с его готовностью, ради осуществления своей идеи-страсти, обогащения, пойти на все — на подлость, на преступление, — как огромное социальное обобщение, подобное образу Скупого рыцаря, но уже прямо связанное с современной русской жизнью. Причем особенно важны те выводы, которые Достоевский сделал из этого для еще более полного и глубокого раскрытия существа и характера пушкинского реализма.

В 30-е годы — время Пушкина — и в 40-е годы — время Белинского — Германн действительно мог еще казаться явлением исключительным, единичным, героем всего лишь «анекдота о трех картах» (слова Пушкина, как раз и подхваченные Белинским). Но с дальнейшим стремительным развитием «века-торгаша», в 60-е и 70-е годы — время Достоевского — этот пушкинский «герой анекдота» приобретает широчайшее типическое значение, оказывается «колоссальным лицом, совершенно петербургским типом — типом из петербургского периода». Так называет его устами героя Достоевский в «Подростке» («лицом колоссальным», как вспомним, назвал он в «Петербургских сновидениях» нищего-богача, вызвавшего в его сознании образ пушкинского барона Филиппа). Гениальная «зоркость» — интуиция — писателя-мыслителя,

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 610.

сумевшего в том, что пока еще выглядит случайным, исключительным, «фаптастическим», разглядеть исторически закономерное, неизбежно превращающееся со временем не только в «факты», но и в одно из существенных, типических явлений действительности; гениальное мастерство поэта-художника, умеющего дать тому, что еще не вполне определилось, что еще только «носится в воздухе», осязаемый, пластический образ,— такова еще одна грань опережающего здесь самую жизнь — «пророческого» — пушкинского реалистического искусства, которую открыл в нем для себя Достоевский, противопоставляя его такому реализму, который, не выходя из рамок «факта», не видит дальше «кончика своего носа». Такой реализм, добавлял он, «опаснее самой безумной фантастичности, потому что слеп» (8, 155).

Жить в своем творчестве самыми насущными вопросами дня, самыми жгучими проблемами современности, не ограничиваться «кончиком своего носа» — в этом отношении великим учителем и непревзойденным образцом был для Достоевского Пушкин. Подобную задачу Достоевский осознанно ставил перед собой, создавая образ Раскольникова, это сообщило его проникновению в сокровенные глубины души незаурядного и скорее даже хорошего человека, совершившего, несмотря на это, ужасное, кровавое преступление, силу дотоле небывалую.

Но связь «Преступления и наказания» с «Пиковой дамой», при всей ее значительности, была лишь одним и даже не самым главным проявлением «присутствия» Пушкина в романе. Без всякого преувеличения мы имеем право сказать, что пушкинские формулы «века» и воплощение их в его творениях нашли отражение в основной философской, этической и эстетической проблематике этого произведения.

«Наполеоновская» идея-страсть (стремление к власти, могуществу) главного героя Раскольникова — олицетворение той части тезиса Достоевского, в которой говорится, что от «подполья» лишь шаг до убийства,— прямо связана с одной из пушкинских формул «века»: «Мы все глядим в Наполеоны, // Двуногих тварей миллионы // Для нас орудие одно» (прямо звучит, кстати, эта формула в словах Порфирия: «Кто же у нас на Руси себя Наполеоном не считает»). Пушкиным объясняется и постановка в романе рядом с Наполеоном (мощь политическая) Магомета (мощь религиозная). Ведь настойчиво повторяемое

Раскольниковым выражение «тварь дрожащая», связанное с его «теорией» деления всего человечества на «миллионы двуногих тварей», стадо, которое покорно несет свое ярмо (пушкинская «притча» о сеятеле), «сор», «матерьял» для появления немногих избранных — «гениев» («гениальный человек один из миллионов»), и этих немногих, которым «закон не писан», которые вправе «преступать» все, в обычных людях решительно осуждаемое и караемое, — прямая цитата из пушкинских «Подражаний Корану» («И мой Коран дрожащей твари проповедуй»). Острейшая этическая проблема романа, можно ли, хотя бы ради высоких целей, хотя бы для блага всего человечества, «перешагнуть» через труп, через кровь, пусть всего лишь одного человека, одного ребенка — тоже (почти цитатно) восходит к пушкинскому «Борису Годунову», произведению, которое наряду со «Станционным смотрителем» и «Медным всадником», наряду со «Скупым рыцарем» и «Пиковой дамой» Достоевский считал одним из самых замечательных созданий поэта¹. Вспомним открывающий пушкинскую трагедию диалог Воротынского с Шуйским: «Конечно, кровь убитого младенца ему ступить мешает на престол». — «Перешагнет; Борис не так-то робок». О том, как врезалось в сознание Достоевского это место, свидетельствует то, что его повторит (еще ближе к пушкинскому подлиннику) Иван Карамазов, отказывающийся от мировой гармонии, если она будет построена на крови «хотя бы одного только замученного ребенка». «Робость» — признак «твари дрожащей». Испытанием на принадлежность к «разряду» гениев является и «идейная» основа убийства Раскольниковым старухи-процентщицы. Она опять-таки восходит к тому «испытанию» себя на гения, которое проводит Сальери («Сальеризм» составляет — это можно было бы показать на многочисленных примерах — органическую часть изуродованной психологии подпольных «антигероев» Достоевского). Это побудило Сальери, претендующего, что и он тоже гений, мучительно завидующего гению Моцарта, сразу же после светлых моцартовских слов: «Гений и злодейство — две

¹ Среди первых, еще ученических литературных опытов начинающего Достоевского была не дошедшая до нас его пьеса «Борис Годунов». См.: М. П. Алексеев, О драматических опытах Достоевского («Творчество Достоевского. 1821—1881—1921. Сборник статей и материалов», под ред. Л. П. Гроссмана, Одесса, 1921, стр. 49).

вещи несовместные» — привести в исполнение свое злодейское решение: «Ты думаешь? (Бросает яд в стакан Моцарта.) Ну, пей же!»¹.

Наконец, основополагающая идея романа «Преступление и наказание», что «отчуждение» человека от других людей, стремление к свободе лишь для самого себя (еще одна формула «века» — формула буржуазного индивидуализма, — вложенная Пушкиным в уста Старого цыгана: «Ты для себя лишь хочешь воли») не только ведет к преступлению и убийству, но и является источником величайших страданий для самого преступника, — подсказана теми же пушкинскими «Цыганами». В поэме применен неоднократно встречающийся в дальнейшем творчестве Пушкина прием «открытого конца»: автор не рассказывает, что случилось с героем, предоставляя «вообразить» это самим читателям и вместе с тем тонко направляя их «воображение» по надлежащему, соответствующему художественной мысли писателя, руслу. Закачивается она отвержением Алеко цыганской общиной («жить с убийцей не хотим»), уходом табора «с долины страшного ночлега» и полной покинутостью, абсолютным одиночеством Алеко, символизируемым образом оставшейся в опустевшей степи телеги («Настала ночь: в телеге темной // Никто

¹ Стоит отметить, что проблематика как «идей» Раскольниковова, так и своего рода «экзамена» на гения не только имеет прямое отношение к Пушкину, но и связана с пушкинскими критическими статьями Белинского, посвященными «Борису Годунову» и «Мокарту и Сальери». Находя «мелодраматической» пушкинскую трактовку трагедии царя Бориса, источник которой в убийстве младенца-царевича и терзаниях совести преступника («Какая жалкая мелодрама! Какой мелкий и ограниченный взгляд на натуру человека!», В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. VII, М. 1955, стр. 512), Белинский предлагает свою версию, перенося проблему из этического в чисто политический план. Дело не в том, повинен ли, или не повинен Борис в убийстве Димитрия (подчеркивая, что преступление Бориса все еще остается недоказанным, критик допускает, что он мог быть к нему причастен), а в том, что, не будучи царем по праву рождения, Борис мог «опереться только на право личного превосходства над всеми, на право гения», а гением-то он, будучи человеком необыкновенно умным и способным, все же не был: «Он хотел играть роль гения, не будучи гением, — за то пал трагически... И что мог бы сделать Пушкин из своей поэмы, если бы взглянул на идею Бориса Годунова с этой точки!» (там же, стр. 516). (Подобным же образом, как конфликт между гением и только талантом, но претендующим на роль гения, рассматривал критик и трагедию Сальери.) Нечего доказывать, что в этом вопросе Достоевский полностью был на стороне Пушкина, а не Белинского.

огня не разложил, // Никто под крышею подъемной // До утра спом не опочил»). (Кстати, одиноким, отверженным всеми мучительно ощущает себя и достигший высокой власти ценой крови убитого младенца пушкинский царь Борис.) Именно Достоевский исключительно глубоко интерпретировал эту концовку. В его черновых тетрадях 70-х годов — периода раздумий над новым замыслом — он пишет о герое пушкинской поэмы: «Алеко — убил. Сознание, что он сам не достоин своего идеала, который мучает его душу. Вот преступление и наказание»¹. Как видим, отсюда, от судьбы пушкинского «русского скитальца», как позднее назовет Достоевский Алеко в своей речи о Пушкине, идет и название романа Достоевского, именно так раскрываемое содержанием финала его. Раскольников «принужден, чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям; чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством, которое он ощутил тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое... Преступник сам решает принять муки, чтоб искупить свое дело» (Письма, I, 419)².

Эта прямо-таки пронизанность романа Достоевского Пушкиным (а число приведенных параллелей можно было бы еще увеличить) порождает естественный вопрос. Чем же объясняется в данном случае подобная словно бы зависимость от литературного первоисточника, хотя бы даже и такого, как Пушкин, у оригинальнейшего писателя, пришедшего в литературу со своим «новым словом», да к тому же писателя, который, как мы знаем, призывал, не «придумывая» содержания своих произведений, черпать его из самой жизни? Объясняется она тем, что в созданиях Пушкина Достоевскому представляла именно эта самая жизнь со всем своим многообразием, правдой и глубиной (вспомним слова Девушкина о «Станционном смотрителе»: «Это натурально! Вы прочтите-ка; это натурально, это живет!»), представляла в отобранных гениальной зоркостью поэта самых существенных, самых насущно-современных ее проявлениях. Помимо того, представляла она уже полностью переведенной величайшим художником на язык искусства (образы, сюжетные построения, фабульные ходы и ситуации). Для того, кто

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 606.

² Письмо М. Н. Каткову, первая половина сентября 1865 г.

умел читать и ощущать Пушкина так, как Достоевский, незачем было «придумывать» эти уже имеющиеся художественные формы, достаточно было прямо брать их и, направляя всю свою творческую энергию на то, что было главным в творческом методе Достоевского, развивать в плане «реализма в высшем смысле» — художественного воспроизведения глубинных пластов сложнейшего и много составного, сотканного из диалектических противоречий мира человеческой психики.

И действительно, подобной пронизанностью Пушкиным отмечено не только «Преступление и наказание», но и все последующие романы Достоевского. Полностью привести огромный материал, к этому относящийся, в рамках настоящей статьи нет никакой возможности, да, пожалуй, нет и особой необходимости, ибо в большей своей части имеющиеся там аналогии, параллели, реминисценции связаны с кругом пушкинских творений, нами уже рассмотренных. Поэтому остановлюсь лишь на самом главном.

*

К числу созданий Пушкина, особенно восторгавших Достоевского, надо добавить стихотворение о знаменитой египетской царице Клеопатре. Образ Клеопатры, которая по приводимому Пушкиным свидетельству древнеримского историка Аврелия Виктора, «часто торговала собой», отличаясь «такой красотой, что многие покупали ее ночь ценою смерти», глубоко затронул творческое воображение поэта. Первое стихотворение-«поэма» на этот сюжет было набросано им еще в 1824 году, но осталось недоработанным в его черновых бумагах; снова он вернулся к этому сюжету в 1828 году. Эта вторая редакция в 30-е годы и была включена, в качестве импровизации итальянца, в «Египетские ночи», которые тоже остались незаконченными. Наконец, еще раз Пушкин вернулся к этому сюжету, примерно за год до смерти, в незавершенном отрывке «Мы проводили вечер на даче...».

Причем в своей разработке характера Клеопатры Пушкин подошел к этому гораздо тоньше, чем римский историк, объяснявший то, из ряда вон выходящее, о чем он сообщал, всего лишь непомерной ее «похотливостью». В «поэме» Пушкина, в этом отношении предваряющей метод маленьких трагедий, необыкновенный образ египетской царицы разработан с неизмеримо большей психоло-

гической глубиной. Вызывающее предложение купить ночь ее ласк ценой жизни она подымаст, в духе древности, на высоту «неслыханного» и в то же время «благословенного жрецами» служения богине любви — Киприде. Потому-то она и произносит его «с видом *ясным*»; а «смущенный ропот» ее ужаснувшихся поклонников она «внемлет *с холодной дерзостью лица*», обводит «*презрительным* взором» их дрогнувшие ряды. Юный облик одного из трех, принявших ее вызов, вызывает у нее *умиление* («И с умилением на нем царица взор остановила» — так в известном Достоевскому, посмертно опубликованном тексте; в другом варианте: «И *грустный* взор остановила // Царица *гордая* на нем»). Но это длилось всего лишь мгновение: ведь каждый из них по-своему приносит священную жертву на алтарь богини: Клеопатра, всходя на ложе «простой наемницей», — свою царскую власть, он — за ночь, проведенную с прекраснейшей царицей, в течение которой будет ее полным «властителем», — свою жизнь.

Именно эти необыкновенные черты («гордость» ее вызова, потребная для этого «сила душевная»), увиденные Пушкиным в характере Клеопатры и несомненно определившие особый интерес к ней поэта, прямо подчеркнуты в отрывке начатой повести «Мы проводили вечер на даче...», в которой, по замыслу Пушкина, «египетский анекдот» должен был быть «переделан» «на нынешние нравы» (этот же сюжет Пушкин хотел было сначала развернуть и в «Египетских ночах»).

Не удивительно, что образ Клеопатры в пушкинском его воплощении произвел сильнейшее впечатление и на Достоевского. По воспоминаниям современника, еще в бытность в Инженерном училище семнадцатилетний Достоевский декламировал «со свойственным ему увлечением» стихи о Клеопатре из «Египетских ночей»¹. «Когда Федор Михайлович был в хорошем расположении духа, — вспоминает другой современник о периоде солдатской службы Достоевского в Сибири, — он любил декламировать, особенно Пушкина; любимые его стихи были «Пир Клеопатры» («Египетские ночи»). Лицо его при этом сияло, глаза горели... Как-то вдохновенно и торжественно

¹ Записки А. Е. Ризенкампа. «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», «Художественная литература», т. 1, 1964, стр. 112.

звучал голос Достоевского в такие минуты»¹. Как «о самом полном, самом законченном произведении пашей поэзии», «Пире Клеопатры» — стихотворении, как считалось, да и в наше время считается, поэтом не законченным, — отзывался Достоевский и в одной из своих анонимных статей². Однако отношение к образу самой Клеопатры оказалось у него двойственным.

В своих критических отзывах о пире Клеопатры Достоевский интерпретирует ее образ в духе сообщения древнеримского историка как высшее выражение извращенного сладострастия — порождения изжившей себя до конца античной, языческой культуры, — «сладострастия насекомых, сладострастия пауковой самки, съедающей своего самца» («Речь о Пушкине»). Именно подобным — «клеопатриным», «пауковым» — сладострастием наделяет он таких своих «подпольных» героев, как «сочинитель» «Записок из подполья» с его мелкими «развратиками», с его желанием превратиться именно в насекомое («Много раз хотел сделаться насекомым. Но даже и этого не удостоился»); как герой «Подростка» («Во мне была душа паука»); душа паука жила и в Ставрогине, и, в особенности, в дошедшем до «крайнего разврата» Свидригайлове, которому даже загробное существование — «вечность» — представляется в виде тесной и закоптелой деревенской бани, наполненной пауками³.

Но наряду с этим не только безудержной страстностью пушкинской Клеопатры, а и ее «гордостью», способностью к «дерзкому» вызову всему общепринятому, «силой душевной» Достоевский наделяет наиболее характерных своих героинь, таких, как Полина в «Игроке», Грушенька в «Братьях Карамазовых» («царица наглости», как восторженно называет ее Дмитрий Карамазов), которая умиленно влечется к «богомольному мальчику» в монашеской рясе, девственнику Алеше и «в умилении»

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 250.

² «Ответ «Русскому вестнику». — Журн. «Время», 1961, май См. об этом: В. Комарович, Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. — «Пушкин и его современники. Материалы к исследованию», вып. XXIX—XXX, Пг. 1918, стр. 36—38.

³ В связи со Свидригайловым стоит попутно отметить, что его предложение сестре Раскольникову спасти ее брата, если она согласится отдаться ему, — параллель, подтверждаемая текстуальными совпадениями, к соответствующему месту в пушкинском «Анжели» — «странному разговору» Изабеллы с «наместником»,

целует в лоб другого уснувшего юношу, Калганова, и особенно как «королева» (как не менее восторженно пазывает ее Рогожин), Настасья Филипповна, когда она, которую «все торговали» (претендентов, кстати, тоже трое: Ганя, Рогожин и князь Мышкин), только что вернувшаяся Тощкому семьдесят пять тысяч «отступных» и отказавшаяся от предложения Мышкина с его княжеским титулом и миллионным наследством, бросает в горящий камин сто тысяч, врученные ей Рогожиным, предлагая Гане отдать их ему, если он голой рукой вытащит пачку с деньгами из огня. Разве это не подобный же, исполненный гордости, презрения и дерзкого вызова «жест» Клеопатры, переделанный, соответственно «веку-торгашу», на нынешние нравы? Схожий эпизод был ранее и в «Игроке»: Полина, «продав» герою ночь с ней за пятьдесят тысяч франков, наутро, почуяв, что упоение страстью игры затемняет в нем страстное чувство к ней, швыряет эти деньги ему в лицо.

Как уже сказано, и в «Идиоте» немало самых разнообразных реминисценций из пушкинского творчества. Но особенно значительна связь с ним образа главного героя. В его образе Достоевский стремился, по его словам, «изобразить вполне прекрасного человека. Труднее этого, — добавлял он, — по-моему, быть ничего не может, в наше время особенно» (Письма, II, 61)¹. Окружающая действительность, как он ее воспринимал, давала для этого весьма мало материала. «Лучшие люди. Где теперь и что такое теперь лучшие люди. Чины — пали, дворянство пало, все форменные установки лучшего человека — пали. Остались народные идеалы (юродивый, простенький, но прямой, простой)...»² В духе этих народных идеалов он и строит образ своего «идиота», как позднее, в «Братьях Карамазовых», образ Алеши, «маленького юродивого», как его называет одна из героинь.

Но необходимо было поднять этот образ на высоту художества, «поэзии». И здесь Достоевский наталкивается на не меньшие трудности. «Все писатели, — замечает он, — не только наши, но даже все европейские, кто только ни брался за изображение *положительно* прекрасного — всегда пасовал. Потому что эта задача безмерная. Прекрасное есть идеал, а идеал — ни наш, ни цивилизо-

¹ Письмо А. Н. Майкову 12 января (31 декабря) 1867 г.

² «Литературное наследство», т. 83, стр. 574—575.

вапшой Европы еще далеко не выработался. На свете есть одно только положительно прекрасное лицо — Христос...» (Письма, II, 71) ¹. В связи с поисками литературного прототипа вспоминал он столь дорогой ему всю жизнь образ Дон Кихота. Но это был образ хотя и в высшей степени трогательный и возвышенный, но все же и смешной, что не соответствовало поставленной им себе цели («Тот же Дон Кихот, но только серьезный, а не комический», — говорит о князе Мышкине, «князе Христе», как он помечен Достоевским для себя в черновых заготовках, одна из двух главных героинь романа).

И вот искомый прототип Достоевский опять обретает у того, кого он считает наибольшим в русской литературе выразителем народных идеалов, у Пушкина — в его «балладе» о рыцаре бедном («Жил на свете рыцарь бедный...»), которая полностью вводится в роман в качестве художественной характеристики главного героя. «В стихах этих, — поясняет Достоевский устами умной и образованной Аглаи, — прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему свою жизнь... Там, в стихах этих, не сказано, в чем, собственно, состоял идеал «рыцаря бедного», но видно, что это был какой-то светлый образ, «образ чистой красоты» (6, 282). Слова: «чистой красоты» — цитата из другого стихотворения Пушкина: «Я помню чудное мгновенье» ².

¹ Письмо С. А. Ивановой 1/13 января 1868 г.

² В романе стихотворение «Жил на свете рыцарь бедный...» приводится в той сокращенной редакции, в которой оно было позднее включено Пушкиным в «Сцены из рыцарских времен». В первой, полной редакции, которая относится к 1828 году и не могла быть пропущена цензурой, предмет идеала рыцаря был прямо назван: «Святая дева// Матерь господа Христа» — Мадонна. Кроме того, в ней имеются и «мефистофельские» — слова «беса», который заявляет по смерти рыцаря, что его душа принадлежит аду, ибо «он за матушкой Христа// Непристойно волочился». Потому не только при жизни Пушкина, но и много спустя, вплоть до нашего времени, в печати это стихотворение полностью появиться не могло. Но в отличие от своих персонажей, Достоевский несомненно понимал смысл аббревиатуры: А.М.Д. и слов: *Lumen coelum, sancta Rosa*, а значит, знал, что речь идет о культе Мадонны. Как сейчас установлено, в записной книжке Достоевского 1880—1881 гг. («Литературное наследство», т. 83, стр. 700) имеется запись третьей строфы первой полной редакции; строфа эта была впервые опубликована в «Сочинениях А. С. Пушкина», под ред. П. А. Ефремова, изд. 3-е, т. 3, 1880 г., откуда, надо думать, и была выписана Достоевским, но в характерно измененном виде:

В такой, и по существу точной, интерпретации образа «бедного рыцаря» Достоевским пушкинское «Жил на свете рыцарь бедный...» («одно страшное русское стихотворение» — так названо оно в романе) прямо вводится в круг маленьких трагедий, герои которых также посвятили всю жизнь своему идеалу — идее-страсти, овладевшей всем их существом¹. Но у гармоничного, не переступающего положенной им себе черты, Пушкина «идеал Мадонны» и «идеал Содомский» — классификация, вложенная позднее Достоевским в уста Дмитрия Карамазова, — не только не имеют между собой ничего общего, но и не могут уживаться в одном человеке. Отсюда и контрастная параллель «скупого рыцаря» с его «демоническим», «Содомским» идеалом богатства и власти, обретаемых ценою слез, пота и крови «двуногих тварей», и «рыцаря бедного» (эпитет уже сам по себе весьма выразительный) — носителя «светлого, высокого, чистого» «идеала Мадонны». В мире заходящего «за черту» Достоевского — в людях его «дисгармоничного» времени — эти полярно противоположные идеалы парадоксально совмещены. «Перенести я притом не могу, что иной, высший даже сердцем, человек и с умом высоким, — говорит Дмитрий Карамазов, — начинается с «идеала Мадонны», а кончается «идеалом Содомским». Еще страшнее, кто уже с идеалом Содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит...» (9, 138). В чрезмерно «широкой» натуре Дмитрия Карамазова («широк человек, слишком даже широк, я бы сузил», — говорит он сам о себе) это совмещение выражено с наибольшей силой. Но оно присуще в той или иной степени всем наиболее характерным героям и героиням Достоевского, включая даже Але-

«Подъезжая под Женеву, // У подножия креста // Встретил он Святую деву, // Матерь Господа Христа», отличающемся от опубликованного и соответствующего подлиннику текста, начинающегося словами «Путешествуя в Женеву». Это придавало ей несколько пародийно сниженный в стиле «беса» полной редакции оттенок (вспоминается начало шутливо-любовного послания Пушкина «Подъезжая под Ижоры»). Не исключено, что Достоевский собирался вложить это в уста кого-либо из персонажей, вероятнее всего, черта в его разговорах с Иваном Карамазовым, что и хронологически совпадает с работой Достоевского над этой частью своего романа.

¹ Кстати, эпитет «странный» неоднократно употребляется героями маленьких трагедий для обозначения сложных и внутренне противоречивых чувств, ими испытываемых. Именно в таком же смысле почти постоянно встречаем его и у героев Достоевского.

пу Карамазова, в душе которого тоже таится «сладострастное» карамазовское «насекомое».

Единственным исключением и в этом отношении наиболее пушкинским образом является лишь князь Мышкин. В черновых рукописях он и прямо выражает свое мироощущение перифразой пушкинской «Вакхической песни»: «Да здравствует солнце! Да здравствует жизнь!» (в окончательном тексте романа тост «за здоровье солнца» передан автором умирающему от чахотки и решившему покончить с собой Ипполиту). Но как ни жизнеутверждающ, ни «солнечен» облик героя, он не только не в состоянии рассеять мрака окружающей его действительности, но в финале и сам поглощается этим мраком, снова впадает — и на этот раз уже окончательно — в тягчайшее душевное заболевание.

Этот, в отличие от романа «Преступление и наказание», в эпилоге которого для Раскольникова, как ранее для самого автора, «ад» каторги оборачивается «чистилищем», безысходно мрачный — антипушкинский — общий колорит и финал «Идиота» еще более сгущаются в следующем, созданном Достоевским три-четыре года спустя, романе «Бесы».

И этот роман насыщен пушкинскими параллелями и реминисценциями. В рассказчике, от лица которого ведется описание «столь странных событий», составляющих содержание романа, сквозят черты пушкинского Ивана Петровича Белкина (кстати, они уже в какой-то мере сквозили в образе «рассказчика» в «Униженных и оскорбленных», где он так и называется Иван Петрович). Звучат в нем и вальсингамовские мотивы и мотив (в эпизоде с пощечиной Шатова Ставрогину) героя пушкинского «Выстрела» Сильвио — образа, который, в отличие от остальных героев «Повестей Белкина», родствен миру одновременно создававшихся маленьких трагедий и потому не раз мелькает и в других романах Достоевского. Сцена между Ставрогиным и безумной «хромоножкой», обвиняющей его в «самозванстве», перекликается со сценой последней встречи Мазепы с безумной Марией в «Полтаве». Мало того, в романе сказывается и превосходная осведомленность Достоевского, который в непосредственно предшествовавшем «Бесам» замысле неосуществленного романа «Житие великого грешника» подумывал ввести Пушкина в число персонажей, во всей имевшей тогда не только критической, но и биографической и ме-

муарной литературе о нем, видимо дополняемой и устными рассказами современников. Так, описание в «Бесах» «заседания» заговорщиков у Виргипского (глава «У наших») подсказано воспоминаниями Якушкина о «заседании» декабристов, на котором присутствовал и Пушкин в Каменке; еще раньше это частично отразилось и в «Идиоте» (в описании вечеринки у князя Мышкина в день его рождения); равным образом условия дуэли между Ставрогиным и Гагановым и даже некоторые детали ее едва ли не подсказаны (при всем в основном несходстве с ней) историей дуэли между Пушкиным и Дантесом. Кстати, в главах о следствии и суде над Дмитрием Карамазовым, обвинявшимся в убийстве отца, наряду с реминисценциями из «Скупого рыцаря» (обвинение в краже у отца для Дмитрия невыносимее даже обвинения в убийстве), тоже сказывается и знакомство с письмом Пушкина к Жуковскому 1824 года из Михайловского, в котором поэт взволнованно рассказывает о своем тягчайшем столкновении с отцом.

Но главное не в этих переключках, их перечисление можно было бы и еще продолжить), а в том, что хотя ни в одном из своих произведений *так*, можно сказать, почти демонстративно, с самого начала — заглавием и эпиграфом — не подчеркивает Достоевский преемственную связь «Бесов» с творчеством Пушкина, по существу, ни в одном из них не отходит он столь далеко от него, как именно в этом романе.

В своем субъективно-аллегорическом, никак не оправдываемом символической одноименного пушкинского стихотворения, истолкования его он снова заходит «за черту». Соответственно этому Достоевский преднамеренно поступает «художественностью» — тем реализмом «полной правды», который был так драгоценен для него в Пушкине и который составляет самую сильную сторону его собственного творчества. «На вещь, которую я теперь пишу... я сильно надеюсь, но не с художественной, а с тенденциозной стороны; хочется высказать несколько мыслей, *хотя бы погибла при этом моя художественность*. Но меня увлекает накопившееся в уме и в сердце, пусть выйдет хоть *памфлет*, но я выскажусь», — писал он Страхову (Письма, II, 257)¹.

В результате всего этого и возникает крайняя неровность «Бесов», в которых, наряду с изумительными по

¹ Письмо от 24 марта/5 апреля 1870 г. (курсив мой.— Д. Б.).

своей не только психологической и философской глубине, но и по огромной художественной силе страницами, преобладает тенденция выдать, пользуясь словом Александра Блока, «гримасы» русского освободительного и революционного движения за его сущность и в соответствии с этим (но в явном противоречии с гуманистическим пафосом «реализма в высшем смысле», ведущей задачей которого было «найти в человеке человека») и в самом деле набросать образы представителей этого движения средствами антиреалистического памфлета. В особенности это проявилось в облике Верховенского-сына, который, вопреки известному нам утверждению Достоевского («Не может быть на свете такого человека, который был бы только подлец и больше ничего»), предстает в романе, несмотря на оговорку, вложенную в уста Ставрогина, что он тоже порой своего рода «энтузиаст», только подлецом.

Со всем этим связано и исключительное, как тоже ни в одном другом произведении Достоевского, сгущение мрачных, зловещих, трагических красок: убийство Шатова, самоубийство Кириллова, убийство хромоножки, страшная смерть забитой толпой Лизы, наконец, позорная «самоказнь» повесившегося «главного героя романа», как определял его сам Достоевский, Николая Ставрогина...

В этом воистину «страшном мире» нелегко побыть даже читателю в течение тех немногих дней, которые нужны для знакомства с романом. Каково же было самому писателю, творческий процесс которого вообще зачастую психологически являлся как бы самораспятием на кресте человеческих страданий, жить в этом мире в течение почти трех лет, в муках вынашивая и порождая все эти образы, творчески вживаясь в каждый из них своим пытливым умом и болезненно восприимчивым к ужасам бытия сердцем?

Не удивительно, что после «Бесов» Достоевский, и как человек и как писатель, стремившийся к реализму «полной правды», из односторонне созданного им мира хаоса, распада и разрушения снова жадно рванулся к жизнеутверждающему, гармоническому гению Пушкина. Примерно через год в нем возникает замысел нового романа «Подросток», вызванный потребностью создать нечто «более светлое, примиряющее»¹. Выехав вскоре после начала

¹ В. В. Тимофеева (О. Починковская), Год работы с знаменитым писателем.— «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 176.

работы над романом за границу для лечения, Достоевский захватывает с собой сочинения Пушкина. «После кофе утром я что-нибудь делаю,— сообщает он в июле 1874 года из Эмса, где проходил лечебный курс, жене,— до сих пор читал только Пушкина и упивался восторгом, каждый день нахожу что-нибудь новое. Но сам зато,— с горечью добавляет он,— не могу еще ничего скомпоновать из романа. Боюсь, не отбила ли у меня падучая не только память, но и воображенье» (Письма, III, 108).

Однако мучившая Достоевского пауза в работе, заставлявшая его сомневаться в своих творческих силах, вызвана была не столько эпилептическими припадками, давно уже ставшими для него привычными (в Эмсе они повторялись как раз в относительно слабой форме), сколько тем состоянием творческого кризиса, который естественно возник в писателе, поставившем себе задачу дать «светлое, примиряющее», находящееся в резком несоответствии с тем мрачнейшим восприятием своей современности, которое обрело наиболее полное выражение в «Бесах». Несомненно, выйти из кризиса (месяц с небольшим спустя, в июле, он уже пишет жене, что приготовил «два плана романов» и лишь не знает, «на который решиться» — Письма, III, 136) помогло ему новое восторженное приобщение к светлomu, гармоничному художественному миру Пушкина.

Это была третья большая встреча Достоевского со своим величайшим предшественником. Первая, связанная еще с детскими и юношескими впечатлениями, произошла в самом начале литературной деятельности писателя, для которого жизненная правда пушкинского «Станционного смотрителя» предстала высшим образцом реалистического художественного творчества. Вторая встреча произошла в Сибири, сразу же после тягчайшего жизненного опыта, который дали ему годы каторги. В свете этого опыта ему открылись в творчестве Пушкина, в особенности в мире его маленьких трагедий, зерна того «реализма в высшем смысле», который он сделал руководящим методом, давшим ему возможность полностью развить свою своеобразнейшую творческую индивидуальность.

В Эмсе с Пушкиным встретился Достоевский, уже прошедший почти весь свой сложный и многотрудный жизненный путь, писатель, достигший полной зрелости, обладающий богатейшим личным творческим опытом, создавший произведения, многие из которых стали в ряд

величайших творений мировой литературы. Именно все это позволило ему еще зорче взглянуть в неисчерпаемый мир пушкинской художественной мысли и пушкинского художественного слова, еще глубже постичь его великое национальное и мировое значение. И с этим-то еще более раскрывшимся для него Пушкиным и начинается Достоевский последний этап своего крутого и тернистого литературного пути, в исходе которого явилось самое вершинное создание его гения — «Братья Карамазовы», а венцом стала знаменитая речь о Пушкине 1880 года.

В связи с этим новым прочтением Пушкина и сложились многие из уже приводившихся выше основных определений Достоевским характера и особенностей как отдельных пушкинских произведений, так и всего его творчества вообще. Но самое важное, что именно теперь присущие созданиям Пушкина высшая художественность, гармоничность, красота, которые чаровали Достоевского и ранее, были восприняты им с особенной остротой, и, главное, стали в его сознании, наряду с жизненной правдой, проникновением в глубины души и «пророческим» взглядом в будущее, еще одной и существующей гранью пушкинского реализма, а отсюда и вообще необходимой принадлежностью по-настоящему реалистического искусства слова.

Причем в понятие красоты Достоевский вслед за Пушкиным вкладывал не только художественность обработки, но и обязательное, как он считал, для писателя-реалиста наличие в его творчестве «идеала»: «Идеал красоты, нормальности у здорового общества не может погибнуть... Красота полезна, потому что она красота, потому что в человечестве — всегдашняя потребность красоты и высшего идеала ее» (XIII, 94—95). Вспомним уже приведенные слова Пушкина, несомненно известные Достоевскому: «Цель искусства есть идеал». Эта мысль лежит и в основе пушкинского стихотворения «Герой». Строки его: «Тьмы низких истин мне дороже // Нас возвышающий обман» — стали крылатым выражением, которое обрело самостоятельное существование и, в качестве такового, обычно истолковывалось, как признание Пушкина в том, что «обман» — ложь, неправду — он предпочитает «истине». Именно в таком ходовом значении один из персонажей романа «Подросток» и употребит его в полемическом диалоге с героем романа. «Но ведь это же верно, — вскрикивает в ответ Подросток, — в этих двух стихах святая аксио-

ма». И, действительно, в контексте стихов слово «обман» имеет совсем иное значение. Это — гуманистические «мечты поэта» о чистом, прекрасном, высоком, его гуманистическая вера в человека («Оставь герою сердце! Что же // Он будет без него? Тиран...»), — *реально* живущие в его творческом сознании и, будучи воплощенными в его творениях, *реально* оказывающие облагораживающее, возвышающее действие на души читателей. Это и есть тот «идеал», который составляет «цель искусства», что подчеркивается в стихотворении противопоставлением контрастных эпитетов: «тьмы *низких* истин» (тех «истин», которые так охотно подхватываются «хладной, завистливой, жадной к соблазну» посредственностью), и «*возвышающий* обман» в только что указанном значении этого слова. Верить в то, что «хладный кровопийца» Наполеон способен к высоко человеческому порыву, о чем и говорится в стихотворении Пушкина, это и значило, по формуле Достоевского, «найти в человеке человека».

Надо сказать, что Достоевский и здесь заходил за пушкинскую «черту». Имея в виду слишком интимное содержание уничтоженных «Записок» Байрона, Пушкин демонстративно заявлял, что не жалеет об этом, ибо не имеет «охоты» видеть Байрона «на судне». Достоевский не останавливался перед тем, чтобы ввести свой «возвышающий обман» в сферу хотя бы и самых «низких» — натуралистических — истин. Вспомним эпизод с кончиной того, кого он считал воплощением «вполне прекрасного человека» — старца Зосимы в «Братьях Карамазовых», тело которого, на радость завистливой и торжествующей посредственности, несмотря на ореол святости, его окружавший при жизни, не только не обрело нетленности, но и стало разлагаться («провоняло») ранее положенного срока. Но для Достоевского это было не принижением «идеала», а, наоборот, своего рода испытанием его на прочность. Алепа в романе этого испытания не выдержал, заколебался в своей вере. Сам Достоевский подобные испытания, как они ни были для него мучительны, выдерживал.

О том, что двустишие Пушкина является «святой аксиомой» не только для героя «Подростка», но и для самого автора, свидетельствуют многочисленные суждения Достоевского этого рода, на первый взгляд весьма парадоксальные, но именно в таком свете обретающие свой истинный смысл. «Идеал ведь тоже действительность, та-

кая же законная, как и текущая действительность. У нас как будто многие не знают того», — пишет Достоевский (XI, 78). Еще острее это высказано в ряде конспективных записей в его рабочих книжках: «В одном только реализме нет правды. Фотография и художник. Золя просмотрел в Ж. Занде (в первых повестях) поэзию и красоту. Это гораздо реальнее, чем оставлять человечество при одной только грязи текущего. При одной только «жизненной правде», правде, по мнению Золя, из которой нельзя извлечь никакой мысли»¹. Именно потому-то Достоевский и считает Золя, творчество которого приобрело в то время очень широкую популярность, лишь «так называемым у нас реализмом» (XI, 375).

Мало того, реализм Пушкина противопоставляется им даже Бальзаку. «Реализм есть фигура Германна (хотя на вид что может быть фантастичнее), а не Бальзак. Гранде — фигура, которая ничего не означает»². «Что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности», — пишет он в другом месте (XI, 234). Именно этим объясняется и то, что своей «Кроткой» Достоевский придал подзаголовок «фантастический рассказ», хотя решительно никакой фантастики в нем нет, а столь поразивший его своей «фантастичностью» эпизод (героиня бросается из окна с иконкой в руках) взят из газетного сообщения именно о таком самоубийстве. Вместе с тем вслед Пушкину он допускал порой включение в свой реализм «полной правды» и элементов фантастики, считая, однако, что «фантастическое должно до того соприкоснуться с реальным, что вы должны почти поверить ему». И тут непосредственным образцом для Достоевского являлась «Пиковая дама». Именно по этому образцу, помимо уже упоминавшегося рассказа Свидригайлова о приходах к нему покойной жены, строятся знаменитые разговоры с чертом Ивана Карамазова, вызвавшие иронические замечания неумных критиков (Достоевский, мол, «дописался до чертиков»), по необыкновенной точности данной автором картины мозговой болезни Ивана («белой горячки») поразившие специалистов. Кстати, литературным прообразом их (не только по жанру, но и по характеру и тону диалога) явилась пушкинская «Сцена из Фауста», которую Достоевский относил к числу величайших созданий

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 628.

² Там же, стр. 629.

поэта. (Отмечу и уж совсем мимолетную, по примечательную деталь): черт, между прочим, «дразнит» Ивана пушкинской эпиграммой «Лечись, иль быть тебе Панглом...»)

В то же время красота, как высокий гуманистический идеал, — незримое солнце души поэта, изнутри озаряющее своим светом и теплом мир, им создаваемый, — гармонически сочетается в творчестве Пушкина с беспримерной красотой художественной обработки. И в этом отношении Достоевский полностью противопоставляет Пушкина «так называемому» реализму Золя: «Он будет описывать каждый гвоздик каблука, «через четверть часа как солнце взойдет», он будет опять описывать этот гвоздик при другом освещении. Это не искусство. Скажи мне одно слово (Пушкин), но самое нужное слово...»¹

Позднее Горький назовет Пушкина «величайшим в мире художником». Достоевский шел здесь еще далее. «Жизнь есть тоже художественное произведение самого творца, в окончательной и безукоризненной форме пушкинского стихотворения» (8, 348). Эти слова вложены Достоевским в уста одного из персонажей «Подростка», старого князя Сокольского, и, в соответствии с характером образа, облечены в несколько наивно-сентиментальную форму. Но по существу, как и оценка Макаром Девушкиным «Станционного смотрителя», они несомненно выражают отношение к красоте пушкинского творчества самого автора.

Именно в кругу таких мыслей был Достоевский, когда, задумав писать об истории развития литературы, конспективно выделял такие четыре его периода: литература богослужения (он упоминал здесь античную трагедию), литература отчаяния, литература дела и литература красоты. Под литературой отчаяния² (начало ее Достоевский усматривал уже в драматургии Шекспира и в «Дон Кихоте» Сервантеса) он, очевидно, в особенности имел в виду творчество Байрона и вообще байронизм в широком смысле этого слова; под литературой дела — шестидесятников. Высшим выражением литературы красоты он, безусловно, считал Пушкина. И, конечно, на пушкин-

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 619.

² Термин Гете, приводимый, со ссылкой на него, Пушкиным в статье «Мнение М. Е. Лобанова...».

скую гармонию, «нормальность», «здоровье» уповал он, когда заключал: «Литература красоты одна лишь спасет»¹.

Отсутствие в том, что писал сам Достоевский, пушкинской красоты — меры, гармонии — он и раньше ощущал у себя, как коренной свой недостаток. «Я совершенно не умею, до сих пор (не научился) совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии... и как я страдал от этого сам уже многие годы, ибо сам сознал это», — признавался он Страхову (Письма, II, 358).

В связи с возникшим в 1869 году, но неосуществленным замыслом рассказа о «воспитаннице» Достоевский наметил себе такую программу: «Рассказ вроде пушкинского. (Краткий, без объяснений, психологически-откровенный и простодушный)»². Но с особенной силой и настойчивостью стремление поднять себя на уровень пушкинской художественности возникает именно во время работы его над «Подростком». «Исповедь необычайно сжата (учиться у Пушкина)»; «с ж а т е е, как можно с ж а т е е», «форма, форма! (простой рассказ à la Пушкин)»; «тон таков(...) à la Pouchkine — рассказ обо всех лицах второстепенно. Первостепенно лишь о подростке, т. е. поэма посвящена ему»; «писать по порядку, короче, à la Пушкин» — такие напоминания и заветы себе все время мелькают в его рабочих тетрадях³. Однако, несмотря на все свое стремление, осуществить эти заветы Достоевский не смог. Причем, пожалуй, именно в «Подростке» больше, чем во всех его романах, начиная с «Преступления и наказания», сказались те его художественные недостатки, о которых он писал Страхову.

Писать по-пушкински («à la Пушкин») значило бы обрести пушкинскую гармонию — взять на пушкинскую «привязь» свою художественную мысль и слово, другими

¹ См. об этом подробнее в статье: Л. М. Розенблюм, Творческие дневники Достоевского.— «Литературное наследство», т. 83, стр. 83—84.

² Н. Бельчиков, Один из замыслов Ф. М. Достоевского.— «Красный архив», 1926, т. 3(16), стр. 225.

³ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток».— «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 96, 174, 180, 198.

словами — перестать быть Достоевским¹. Мало того, стиль Достоевского — это не только, пользуясь старинным выражением, он сам. Стиль Достоевского — это и его время — и такое, каким оно было, и еще более такое, каким он его воспринимал и мучительно переживал. Достоевский и сам понимал это, подчеркнув в предисловии к «Братьям Карамазовым»: «Странно бы требовать в такое время, как наше, от людей ясности» (9, 9). Это замечание может быть отнесено и к его стилевой манере.

Воздействие пушкинской красоты, гармонии сказалось в другом. Мир двух последних романов Достоевского все тот же «страшный мир» «подполья», раздвоенности, терзаний, «надрывов», самоубийств, преступлений, неутолимых человеческих страданий и мук. Но, в отличие от безысходности «Идиота» и, в особенности, «Бесов», в них явственно возникают моменты «светлого, примиряющего». Подобно «сочинителю» «Записок из подполья», совсем еще юный герой «Подростка», романа, также ведущегося в форме записок, поначалу забивается «в свой угол» (кстати, сравнивает он себя и с мышью), вынашивая «идеал Содомский» Скупого рыцаря. Но, в отличие от подпольного «парадоксалиста», несмотря на все свои метания, ошибки, срывы, падения, он «сгорает жаждою добра», лелеет мечту о гармонических семейных и общественных отношениях — «благообразии» и оказывается в финале способным к возрождению, к новой жизни. И краски для этого Достоевский опять-таки ищет и обретает на неисчерпаемой пушкинской палитре: «в лице подростка, — намечает он в своих рабочих тетрадах, — выразить всю теплоту и гуманность романа, все теплые места (Ив. П. Белкин), заставить читателя полюбить его»².

За обращением к образу Белкина несомненно кроются воспоминания и о пушкинском «Станционном смотрителе», «теплота и гуманность» которого дали ему тон для его литературного дебюта. Это косвенно подкрепляется еще одной характерной переключкой с Пушкиным, имеющейся в «Подростке» в словах Версилова сыну о финальной сцене «Евгения Онегина»: «У великих художников

¹ В качестве исключения можно назвать лишь некоторые небольшие рассказы последнего периода, в особенности «Кроткая» — маленький шедевр, в котором Достоевский, полностью оставаясь собой, сумел обрести столь желанную ему пушкинскую художественность.

² «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 111.

в их поэмах бывают иногда такие *больные* сцены, которые всю жизнь потом с болью припоминаются — например... Евгений у ног Татьяны» (8, 524). А вскоре эти слова (совсем так, как в «Бедных людях» отзыв Девушкина о «Станционном смотрителе») претворяются в один из самых «больных» фабульных эпизодов «Подростка»: сцена последней встречи Версилова с Екатериной Николаевной. То, что и образ Белкина, и в особенности «Станционный смотритель» — эта контрастная параллель миру одновременно писавшихся маленьких трагедий — продолжали активно существовать в эту пору в творческом сознании Достоевского, подтверждается уже прямой реминисценцией из этой пушкинской повести, имеющейся в следующем за «Подростком» романе Достоевского «Братья Карамазовы». Станционный смотритель швыряет деньги, данные ему Минским, увезшим от него дочь; штабс-капитан Снегирев швыряет деньги, которые дал ему брат жестоко оскорбившего его Дмитрия Карамазова, Алеша. Кстати, если сопоставить эти два эпизода, можно особенно паглядно ощутить разницу между пушкинским «зерном» и тем, как вырастил его в себе Достоевский. Выйдя от Минского на улицу, смотритель увидел, что Минский сунул ему за обшлаг рукава сверток с ассигнациями. На глазах его «навернулись слезы негодования! Он сжал бумажки в комок, бросил их на землю, притоптал каблуком, и пошел... Отошел несколько шагов, он остановился, подумал... и воротился... но ассигнаций уже не было». Эти несколько до предела сжатых, внешне эпически-бесстрастных, но глубоко — без всяких психологических «объяснений» — выразительных строк (тот самый тон «Белкина»-Пушкина, который, как мы видели, Достоевский ставил себе в образец) в «Братьях Карамазовых» разворачивается также в исключительно сильную, схожую почти во всех деталях (штабс-капитан Снегирев «топчет каблуком» сторублевые кредитки и т. п.), но занимающую больше трети всей главы, одну из самых мучительно-надрывных сцен романа (книга четвертая «Надрывы», глава седьмая «И на чистом воздухе»).

Мрачайшими красками рисуется в этом последнем романе (так же, как «Подросток», переполненном перекличками с мотивами маленьких трагедий Пушкина, с образами Клеопатры, Сильвио и т. п.) мир смрадной и растленной карамазовщины. Но в «Братьях Карамазовых» — еще более «светлого, примиряющего», чем в «Подростке». Не говоря уже о «положительно-прекрасных»

образах Зосимы и Алеши Карамазова, в Дмитрие Карамазове, совмещающем в себе «Содомский идеал» с «идеалом Мадонны», в конечном счете торжествует победу последний. «Нигилист» Иван Карамазов, ставший с его тезисом «все позволено» не только моральным, но, в сущности, и фактическим соучастником убийства отца, наделен, помимо глубокого философского ума, волнуемого самыми коренными вопросами бытия, бесстрашно входящего в постановку и решения их до последнего предела, исключительно развитым нравственным чувством (возвращение «обратно своего билета на вход» в «высшую гармонию», если для достижения ее необходимы «неотомщенные слезки» хотя бы только одного «крохотного созданища», одного «замученного ребенка»).

Мало того, в душу этого «нигилиста» Достоевский вложил страстные жизнеутверждающие порывы, ненасытную жажду жизни, любовь к природе, весне, детям: «Пусть я не верю в порядок вещей, но дороги мне клейкие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек... дорог иной подвиг человеческий» (9, 288—289). Замечательнее всего, что в словах этих, в которых явно ощущаешь глубоко лирические авторские интонации, опять-таки звучит голос Пушкина, в частности, того же «поэта» из его «Героя», а выражение «клейкие, распускающиеся весной листочки» подсказано весенним, написанным в народно-песенном духе небольшим стихотворным наброском Пушкина «Еще дуют холодные ветры», очень высоко ценимым Достоевским¹. И эта пушкинская тема «клейких весенних листочков» — тема детей, и прежде глубоко волновавшая Достоевского, вплетается так органично, как ни в одном из других его произведений, в ткань романа, последняя часть которого открывается разделом, названным «Мальчики» (часть четвертая, книга десятая), а последний раздел эпилога кончается картиной жизни, торжествующей «у гробового входа» — проникновенной речью Алеши на похоронах Илюшечки, обращенной к его товарищам, и восторженной клятвой мальчиков всю жизнь идти «рука в руку» во имя доброты, честности и мечты.

Новые — «светлые, примиряющие» — черты начинают сквозить и в отношении Достоевского к деятелям русского

¹ См.: «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 1, стр. 274 и 419.

освободительного движения. Следующий за «Бесами» роман «Подросток», вызвавший поначалу одобрение Салтыкова-Щедрина, он печатает в «Отечественных записках» — органе революционных демократов; находит в своем «Дневнике писателя» теплые слова по адресу не только Белинского, Некрасова, но даже «печасцев».

Значения всех этих новых потоков преувеличивать, конечно, никак не следует. И общее и общественно-политическое мировоззрение Достоевского в основном не изменилось. Он по-прежнему терзался («Братья Карамазовы» — наглядное тому подтверждение) вопросом, который, по его словам, «мучил его всю жизнь» — есть бог или бога нет, вопросом, который можно думать, так и не был им для себя окончательно решен. Сложное душевное отношение его к этому вопросу едва ли не лучше всего может быть передано словами Тютчева: «Я верю, боже мой! приди на помощь моему неверью!..» Но, независимо от решения его, он продолжал по-прежнему отвергать социалистические идеи, противопоставляя им свой идеал — Христа. В «Бесах» Шатов напоминает Ставрогину то, что тот говорил ему года два назад, насаждая в его сердце «бога и родину». Ставрогин подтверждает это, добавляя, что «не лгал, говоря как верующий», хотя только что перед этим признал, что одновременно был и «атеистом». «Но не вы ли говорили мне, — напоминает Шатов, — что если бы математически доказали вам, что истина вне Христа, то вы бы согласились лучше остаться со Христом, нежели с истиной? Говорили вы это? Говорили?» (7, 264). Ставрогин уклонился от ответа. Но есть все основания считать, что слова о Христе и истине, звучащие в ключе «святой аксиомы» о предпочтении «тьме низких истин» «возвышающего обмана» в пушкинском стихотворении «Герой» (напомню, кстати, что ему предпослан поэтом в качестве эпиграфа знаменитый евангельский вопрос Понтия Пилата Христу: «Что есть истина?»), что слова эти действительно взяты Достоевским из собственного «сердца». А это бросает яркий свет и на содержание, вкладываемое писателем в свой идеал: Христос для него — высшая этическая норма, наиболее полное воплощение мечты о по-настоящему прекрасном человеке (вспомним, что он назвал героя «Идиота» «князем-Христом»). «Я православие определяю не мистической верой, а человеколюбием»¹, — чи-

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 563.

таем в его записной книжке. В политическом отношении Достоевский оставался в основном на прежних позициях.

Но недоучитывать этих новых потоков тоже было бы неправильно. Недаром следующего за Подростком своего молодого героя, Алешу Карамазова, — образ, окрашенный в исключительно теплые поэтические тона, — во втором и «главном» романе о нем, по отношению к которому написанный «лишь один момент из первой юности героя» (предисловие к «Братьям Карамазовым»), Достоевский намечал «сделать революционером»: «Он совершил бы политическое преступление. Его бы казнили. Он искал бы правду и в этих поисках, естественно, стал бы революционером...» Так, записал А. С. Суворин в своем дневнике, рассказал ему Достоевский 20 февраля 1880 года о своем новом замысле¹. Мало того, существует довольно убедительное предположение, что прототипом так задуманного образа Алеши был студент Дмитрий Каракозов, стрелявший в 1866 году в Александра II и казненный².

Приступить к осуществлению своего замысла Достоевский не успел. Поэтому почти невозможно судить, во что бы он вылился и, в связи с этим, как бы вообще пошла дальнейшая эволюция писателя, который страстно заявлял по адресу особенно неприемлемых им «либералов»: «Считаю себя всех либеральнее, хотя бы по тому одному, что совсем не желаю успокоиваться» (XI, 147). Вспомним и еще одно замечательное его признание: «Я неисправимый идеалист; я ищу святынь, я люблю их, мое сердце их жаждет, потому что я так создан, что не могу жить без святынь, но все же я хотел бы святынь хоть капельку посвятее; не то стоит ли им поклоняться» (XI, 215).

Но зато по другому, тоже кровному, тоже всю жизнь занимавшему и волновавшему Достоевского вопросу — о Пушкине — ему удалось высказаться полно и до конца.

5

О знаменитой Пушкинской речи Достоевского, произнесенной им 8 июня 1880 года, за полтора года до его смерти, на торжествах по случаю откры-

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях со-
стр. 329.

² Л. Гроссман, Достоевский, «Молода
стр. 569—572.

памятника поэту, писалось немало. Но чаще всего обращалось особое внимание на те моменты, в которых сказались консервативные стороны его мировоззрения: отзвуки «почвенничества», неприятие социалистических идей и, в особенности, призыв к «смирению» («Смирись, гордый человек»), имевший в накалившейся революционной обстановке в стране острую и злободневную политическую направленность.

Действительно, к своей речи о Пушкине Достоевский готовился как к боевому публицистическому выступлению: «Мою речь о Пушкине я приготовил... в самом крайнем духе моих... убеждений, а потому и жду, может быть, некоего поношения... Пушкин именно выражает идею, которой мы все (малая кучка пока еще) служим, и это надо отметить и выразить... Впрочем, может быть, просто не дадут говорить. Тогда мою речь напечатаю» (Письма, IV, 144)¹. О том нервно-возбужденном состоянии, в котором он находился, свидетельствует письмо жене от 7 июня 1880 года накануне выступления: «Завтра мой главный дебют. Боюсь, что не высплусь. Боюсь припадка» (конечно, падучей): (Письма, IV, 170). Однако тревоги и опасения Достоевского оказались напрасными. Припадка не произошло (Пушкин помог!). Наоборот, имел место невиданный по силе вдохновенного порыва взлет всех душевных сил писателя. И не только никто не помешал ему говорить, а, наоборот, весь зал выслушал его речь с исключительным вниманием и столь же исключительным восторгом. И произошло это потому, что основная, «пушкинская» идея, которую Достоевский развернул в своем выступлении, далеко вышлестнулась за те «злободневные» публицистические пределы, которые наметил себе писатель.

В той части речи, где Достоевский говорил о «русском скитальце», к которому и был обращен призыв «смириться» и родословную которого он вел от Алеко пушкинских «Цыган», имела место такая же переадресовка, какая была произведена писателем в истолковании пушкинского стихотворения «Бесы». В образе Алеко Пушкин показал несостоятельность крайнего индивидуализма русских байронистов, глядящих в «наполеоны», жаждущих воли лишь для себя. Но если уж говорить о жизненных соответствиях этому образу, поэт взял в качестве прототипов Алеко людей типа своего «демона» — Александра Раевского,

¹ Письмо К. П. Победоносцеву 19 мая 1880 г.

а никак не декабристов. Достоевский же разумел под своим «русским скитальцем» деятелей русского освободительного движения, начиная с декабристов и кончая революционерами 70-х годов. Близость такой трактовки к идеям романа «Бесы» подчеркивается и словом «скиталец». На генезис этого слова не обращалось внимания, а между тем оно несомненно подсказано заглавием романа «Melmoth the Wanderer» английского писателя Мэтьюрина (в русской транскрипции того времени — Матюрина), вышедшего в русском переводе под заглавием «Мельмот-скиталец», романа, которым восторженно зачитывался Пушкин в период южной ссылки, который увлекал и молодого Достоевского. Смысл связи «русского скитальца» с романом в том, что герой его Мельмот продал душу дьяволу. Но в отношении Достоевского к «скитальцу» здесь уже нет той ненависти, того злобного сарказма, которые звучали на многих памфлетных страницах «Бесов». Наоборот, в нем явно сквозят нотки сочувствия, признания исторической правомерности появления подобного лица-типа. Достоевский называет его «историческим русским страдальцем, столь исторически необходимо явившимся в оторванном от народа обществе нашем» (10, 443). Потомки Алеко уже не ходят в цыганские таборы, а «ударилась в социализм», добиваются счастья «не только для себя самого, но и всемирного», ибо, добавляет он, «русскому скитальцу необходимо именно всемирное счастье, чтоб успокоиться: дешевле он не примирится...» (10, 443—448, в ряду многих мест речи и эти слова вызвали «гром рукоплесканий»). Это уже прямо перекликается с замыслом второго романа об Алеше Карамазове, с тем, что его *естественно* приводят к революции, к «политическому преступлению» страстные *искания правды*, высокая мечта, которая в разделе «Мальчики» первого романа была прямо высказана устами Коли Красоткина — ради правды пожертвовать собой.

Но самое ценное и значительное, можно сказать, вековечное в речи Достоевского — это общая оценка им колоссального значения пушкинского творчества для дальнейших судеб не только родного народа, но и всего человечества.

Накаленная атмосфера в стране давала себя чувствовать и определила и ту собственно литературную атмосферу, в которой проходили пушкинские юбилейные торжества.

В отношении общества к Пушкину в течение предшествовавших двух десятилетий задавала тон уничтожающая писаревская оценка его творчества. Величайшим русским поэтом, выразителем дум и чувств современности считался, в особенности среди молодежи, Некрасов. Это ярко проявилось в реакции на надгробное слово, сказанное Достоевским во время похорон Некрасова года за два до пушкинских торжеств. Выступление Достоевского было проникнуто горячей симпатией к поэзии Некрасова, источником которой он назвал его сердце, глубоко — «на всю жизнь» — раненное «страстной до мучения» любовью «ко всему, что страдает». Из этого вытекала та исключительно высокая оценка, которую он давал Некрасову как единственному из всех поэтов после Пушкина и Лермонтова, пришедшему в русскую литературу со своим «новым словом». Однако не удовлетворенный этим один из собравшихся (это был молодой Плеханов) воскликнул: «Некрасов был выше Пушкина и Лермонтова!» «Выше, выше!» — подхватили многие из присутствовавшей толпы молодежи.

Отразились на пушкинских торжествах и те острые разногласия, которые имелись в литературной среде. На них демонстративно отказался присутствовать Лев Толстой, относя Пушкина — и по-своему оказавшись здесь единомышленником Писарева — к «барской литературе», которую он в период своего «опрощения» решительно отрицал. Фет также не присутствовал на торжествах, прислав для прочтения на них стихотворение, в котором выражал свое преклонение перед Пушкиным как родоначальником «искусства для искусства», каким он себе его представлял, и вместе с тем резко отрицательное отношение к организовавшим торжества ненавистным ему «либералам» (стихотворение зачитано не было). Но на торжествах участвовали почти все остальные корифеи тогдашней литературы — помимо Достоевского, Тургенев, Гончаров, Островский, поэты Полонский, Майков, представитель демократического лагеря Глеб Успенский (Салтыков-Щедрин по болезни отсутствовал). Были здесь и наиболее авторитетные представители и многочисленные приверженцы двух продолжавших враждовать между собой течений русской общественной мысли — славянофилов и западников.

В связи с этим в центре оказался вопрос о национальном и мировом значении Пушкина. Вопрос этот имел за собой немалую давность. Уже молодой Гоголь в своей замечательной статье «Несколько слов о Пушкине» назвал

его «национальным поэтом». Но Белинский, высоко оценивший эту статью и даже положивший многие и главные ее утверждения в основу своей монографии о Пушкине, в данном вопросе мнения его не разделял. Национальным поэтом, замечал он, может называться только тот, кто выразил в своем творчестве дух — основную «идею» своего народа и, тем самым внеся вклад в общую культуру человечества, получал всемирно-историческое значение; а такой основной идеи в России, считал он, еще не сложилось, и выработка ее — дело будущего.

Вопрос о праве Пушкина считаться мировым и национальным гением выдвинул в своем выступлении на празднестве восторженно встреченный присутствующими Тургенев. Однако своему ответу, в основном повторявшему точку зрения Белинского, он, как бы делая уступку национальному самолюбию, придал уклончиво-половинчатую форму: «Название национально-всемирного поэта... мы не решаемся дать Пушкину, хоть и не дерзаем его отнять у него»¹. Этот же вопрос составил душу произнесенной на следующий день речи Достоевского, который сразу же после тургеневского выступления возмущенно писал жене (письмо датировано 7 июня, полночь): Тургенев «унизил Пушкина, отняв у него название национального поэта» (Письма, IV, 169).

Уже и Гоголь и Белинский поражались способностью Пушкина проникаться духом самых разнообразных явлений жизни и культуры человечества в самые различные времена и у самых разных народов. Именно в этой, еще энергичнее и на еще большем числе подтверждающих примеров подчеркиваемой Достоевским, «всемирной отзывчивости» Пушкина, в его способности к «всеотклику» оратор и усмотрел основную, свойственную исключительно ему, особенность его художественного гения, с наибольшей силой сказавшуюся в его творчестве 30-х годов, когда русский поэт явил собою «нечто почти даже чудесное, не слыханное и не виданное до него нигде и ни у кого. В самом деле, в европейских литературах были громадной величины художественные гении — Шекспир, Сервантес, Шиллеры. Но, — спрашивал Достоевский, — укажите хоть на одного из этих великих гениев, который бы обладал такою способностью всемирной отзывчивости, как наш

¹ И. С. Тургенев, Собр. соч. в 12-ти томах, т. 11, Гослитиздат, М. 1956, стр. 222.

Пушкин... Напротив, обращаясь к чужим народностям, европейские поэты чаще всего перевоплощали их в свою же национальность и понимали по-своему... Пушкин лишь один из всех мировых поэтов обладает свойством перевоплощаться вполне в чужую национальность» (10, 455). Вместе с тем эту способность Пушкина Достоевский считал не индивидуальной чертой его гения, а связывал ее с природой его именно как русского национального поэта, считая, что как раз в этой черте выразилась «народность его поэзии, народность в дальнейшем своем развитии, народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем, и выразилась пророчески. Ибо что такое сила духа русской народности, как не стремление ее в конечных целях своих ко всемирности и ко всечеловечности?» (10, 456). «Да, назначение русского человека, — продолжал он, — есть бесспорно всеевропейское и всемирное. Стать настоящим русским, стать вполне русским, может быть, и значит только (в конце концов, это подчеркните) стать братом всех людей, *всечеловеком...*» (10, 457).

Стремление к всемирному братству, к всечеловечности — этот «идеал», это внутреннее солнце, увиденное Достоевским в поэзии Пушкина, — было внутренним солнцем и самого Достоевского, находящимся в тесной связи с его гуманистическим пафосом не только «найти в человеке человека», но и больше того — «восстановить в человеке образ человеческий»¹.

Достоевский не указывал, на каких путях все это «в конце концов» может быть достигнуто. Сам он несомненно решал этот вопрос в духе своих христианских убеждений. Но исповедуемый им — пушкинский — идеал был высок и прекрасен. Изъять, как это многими делалось и делается, из творчества Достоевского этот идеал, погасить внутреннее солнце писателя — его гуманистический пафос — значит превратить сложнейший, бесстрашно доводящий до последнего предела, до самого дна анализ глубин души человеческой, художественный мир, им создаваемый, в мрачную и безысходную «достоевщину». А по вопросу о путях стоит привести еще одно высказанное Достоевским, правда, по другому поводу, но характерное суждение: «Разве умные люди не могут ошибаться? Да гениальные-то люди и ошибаются чаще всего в средствах к проведению своих мыслей, и часто чем гениальнее они,

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 414.

тем и крупнее ошибаются. Вот рутиня, так та реже ошибается» (XIII, 301).

Наконец, вспомним, что в Пушкинской речи Достоевский находил ту же «народно-национальную черту» и у «русских скитальцев» с их «искренним» стремлением к всечеловеческой гармонии, к «счастью всемирному», которые тем самым пытались осуществить то, что в творчестве Пушкина являлось, так сказать, эстетическим интернационализмом, путем политической практики.

Более высокой хвалы, более великой оценки народно-национального, а тем самым, всемирного значения творчества Пушкина еще никем до Достоевского не давалось. Да и возможно ли было более высокую оценку дать? Но вместе с тем речь Достоевского не имела ничего общего с традиционными юбилейными славословиями, которых, по свидетельству Глеба Успенского, было немало и во время пушкинских дней 1880 года. Писатель, действительно, вложил в нее не только всю свою мысль, но и все свое сердце, всю свою душу, свои заветные чаяния и надежды, оптимистическую веру в великое будущее своего народа и всего человечества. Это сказалось и в той, почти сверхчеловеческой, страстности, с которой речь была произнесена.

Достоевский исключительно высоко ценил пушкинского «Пророка». «У Пушкина это почти *«надземное»*, — говорил он¹. Как известно из многочисленных воспоминаний современников, Достоевский очень охотно читал вслух наиболее дорогие ему пушкинские творения, и, по единодушным отзывам, его чтение всегда отличалось необыкновенным мастерством, силой и глубиной проникновения. Однако самое потрясающее впечатление производило чтение им «Пророка», причем особенно выделялись им слова: «И *вырвал* грешный мой язык... И уголь, пылающий огнем... Глаголом *жги* сердца людей»². На другой день после своей речи на тех же пушкинских торжествах он прочел его дважды «с такой напряженной восторженностью, что жутко было слушать»³.

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 174.

² Запись именно такого произнесения им этих строк сохранилась в тетрадях А. Г. Достоевской (Леонид Гроссман, Жизнь и труды Ф. М. Достоевского. Биография в датах и документах, «Academia», М.—Л. 1935. стр. 302).

³ Н. Н. Страхов, Пушкинский праздник. (Открытие памятника Пушкину в Москве.) — В кн.: «Заметки о Пушкине и других поэтах», 2-е изд., Киев, 1897, стр. 119.

Именно в эмоциональном ключе пушкинского «Пророка», «глаголом жгущего сердца людей», и была произнесена накануне Достоевским его речь о Пушкине.

И она действительно опалила все сердца. «Как только начал говорить Достоевский, зала встрепенулась и затихла. Хотя он читал по писаному, но это было не чтение, а живая речь, прямо и искренне выходящая из души, все стали слушать так, как будто до тех пор никто и ничего не говорил о Пушкине»¹. Больше того, по словам Глеба Успенского, Достоевский «нашел возможным, так сказать, привести Пушкина в этот зал и устами его объяснить обществу, собравшемуся здесь, кое-что в теперешнем его положении, в теперешней заботе, в теперешней тоске»².

А когда речь была кончена, в огромном зале Московского благородного собрания (ныне Колонный зал Дома союзов) возникло нечто, действительно до того никогда и неслыханное и небывалое. Неудержимый энтузиазм охватил всех присутствовавших. Загремел несмолкающий гром оваций. В этот, единственный в своем роде час, произошло то, о чем сам Достоевский не мог даже и мечтать, свершилось воистину всепримирающее — пушкинское — чудо!

Тургенев, который после памфлетного изображения его в «Бесах» прекратил всякие отношения с Достоевским, подошел к нему со слезами на глазах и с раскрытыми объятиями. Иван Аксаков, который должен был выступать после Достоевского, заявил, что ему «нечего сказать после этой гениальной речи»: «Вы сказали речь, после которой И. С. Тургенев, представитель западников, и я, которого считают представителем славянофилов, одинаково должны выразить вам величайшее сочувствие и благодарность». Прорвалась к писателю молодежь, студенты. Один из юпошей, может быть, даже из тех, кто кричал во время падгробной речи Достоевского Некрасову, что Некрасов выше Пушкина, пробившись к нему и пожав ему руку, упал без сознания»³.

¹ Н. Н. Стр а х о в, Пушкинский праздник. (Открытие памятника Пушкину в Москве.) — В кн.: «Заметки о Пушкине и других поэтах», 2-е изд., Киев, 1897, стр. 114—115.

² Г. И. У с п е н с к и й, Полн. собр. соч., т. VI, АН СССР, 1953, стр. 422.

³ См. написанное в тот же день письмо Достоевского к жене. Письма, т. IV, стр. 171—172, указанную статью Н. Н. Страхова, стр. 114—121 и «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, стр. 333—334.

На Достоевского торжественно был воздет большой лавровый венок. Ночью того же дня он отвез его и положил к подножию только что открытого памятника Пушкину. В этом не было ни малейшего театрального жеста (при этом никто не присутствовал), не было и тени самоуменьшения; цену себе Достоевский знал, а некоторые современники, наоборот, не раз упрекали его в наклонности к чрезмерному самовозвеличению. Это была дань величайшего преклонения писателя перед тем, кого он считал своим учителем и непревзойденным образцом, кому только что воздвиг своей речью еще один «нерукотворный» памятник на страницах истории русской культуры, — дань восторга и благодарности тому, кто въявь осуществил его мечты о способности красоты спасти мир, о великой объединяющей силе пушкинской гармонии.

Правда, очень скоро выяснилось, что это объединение оказалось весьма непрочным. Стали появляться остро критические суждения и оценки речи как со стороны революционно-демократического лагеря, так и со стороны лагеря реакции. На Достоевского ополчился Константин Леонтьев, сочувственно противопоставляя его выступлению «менее прославленную» «благородно-смиренную» речь Победоносцева на выпуске в училище для дочерей церковнослужителей в ярославской епархии¹. Характернее всего был в этом отношении отчет о пушкинском празднике, данный на страницах «Отечественных записок» Глебом Успенским. В своем отчете, написанном по горячим следам, под непосредственным впечатлением того, чему был свидетелем, он с явным сочувствием выделяет речь Достоевского, подчеркивая тот «необыкновенный успех», который она имела. После того как Достоевский начал свою речь, рассказывает Успенский, «не прошло пяти минут, как у него во власти были все сердца, все мысли, вся душа всякого, без различия, присутствовавшего в собрании»². Судя по этому, Успенский, вероятно, и сам принимал участие в тех «безумных рукоплесканиях», которые, по его словам, то и дело вспыхивали в зале. Но в своего рода пространном постскриптуме к отчету, отделенном от него чертой и снабженном многозначительным подзаголовком

¹ «Варшавский дневник», 1880, № 162, 169 и 173.— К. Леонтьев, О всемирной любви. По поводу речи Ф. М. Достоевского на пушкинском празднике.

² Г. И. Успенский, Полн. собр. соч., т. VI, АН СССР, 1953, стр. 422.

«(На другой день)», топ резко изменился: со всей энергией и сарказмом автор обрушился на «охранительные» моменты речи¹.

В общественно-политической обстановке того времени всеобъединяющее значение пушкинской гармонии и всечеловечности и могло быть только «возвышающим обманом». Но 8 июня 1880 года этот «возвышающий обман» стал, пусть на совсем короткое время, реальным фактом. А главное — в нем было провозвестие будущего.

Эстафету преклонения перед Пушкининым Достоевский как бы вручил Максиму Горькому, который, в полемике с ним же самим, а больше всего с теми его «последователями» и «учениками», которые декадентски вычитывали из Достоевского только так называемую «достоевщину» и тем самым разменивали на нее его творчество, следовал, по существу, основному тезису его речи 1880 года, выдвинутому в заключительной — и главной — ее части, о всемирно-историческом — «пророческом», возвещающем грядущее братство всех народов, всего человечества — значении пушкинского художественного творчества.

Так, в одной из статей последнего периода творчества («О литературе», 1931) Горький, отмечая все более растущее в Европе влияние Достоевского (Горький несомненно имел в виду «достоевщину»), заявлял: «Я предпочел бы, чтоб «культурный мир» объединялся не Достоевским, а Пушкиным, ибо колоссальный и универсальный талант Пушкина — талант психически здоровый и оздоравливающий»². Не звучит ли в этих подчеркнутых мною словах, как и в названии Горьким гениального русского поэта «величайшим в мире художником», то, что так страстно влекло к «сыну гармонии» — Пушкину — самого Достоевского?

¹ Следует отметить, что позднее, уже после смерти Достоевского, Глеб Успенский выступил в защиту его против нападок Константина Леонтьева (очерк Успенского «В ожидании лучшего», 1883).

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, Гослитиздат, М. 1953, стр. 252.

ДОСТОЕВСКИЙ, СЛАВЯНОФИЛЫ И «ПОЧВЕННОЧЕСТВО»

Возродившийся в наше время интерес к учению славянофилов может быть объяснен по-разному. Буржуазное литературоведение настойчиво пытается использовать их идеи в специфических целях: американские, английские и западногерманские слависты, например, выдвигают на первый план славянофилов, равно как Константина Леонтьева и других представителей консервативной идеологии, в противовес русской революционной демократии, философское, эстетическое и литературное наследие которой оценивается пренебрежительно, а чаще всего враждебно.

В этих условиях особенно остро ощущается потребность в обобщающем труде по истории русского славянофильства, написанном с марксистско-ленинских позиций. К сожалению, такая история до сих пор не создана. Но в 60-е годы XX века об И. Киреевском, братьях Аксаковых, Хомякове и др. у нас было сказано и напечатано больше, чем за четыре предшествующих десятилетия. Этот факт сам по себе симптоматичен. Признание того, что возросший интерес к названным деятелям русской литературы и общественной мысли есть реальность, — едва ли не единственный «пункт», по которому было достигнуто единодушие в ходе недавней дискуссии о ранних славянофилах на страницах «Вопросов литературы» (1969, №№ 7, 10, 12).

Дискуссия оставила открытыми многие вопросы, однако ее положительное значение для нашей исторической и филологической науки несомненно.

Насколько оправдана постановка проблемы: Достоевский и славянофильство?

В упомянутой дискуссии, касавшейся преимущественно славянофильства 30—40-х годов, судьба славянофиль-

ского учения в последующие десятилетия, во второй половине XIX века, рассматривалась лишь вскользь. Упоминались Н. Дапилевский, автор книги «Россия и Европа» (она привлекла внимание Достоевского), К. Леонтьев, Н. Страхов. Все они квалифицировались как «эпигоны славянофильства». Называлось и имя Ап. Григорьева, который признавал Погодина своим единственным политическим вождем.

По словам одного из участников дискуссии, А. Иванова, «взгляды Ап. Григорьева, его теория «органической критики» представляют несомненный интерес как *дальнейшее развитие славянофильских идей*, как более высокая ступень этого развития по крайней мере в области литературной критики». Это замечание многозначительно. Далее оно комментируется: «А. Григорьев высоко ценил ранних славянофилов... Выдвигавшийся славянофилами лозунг народности, не «официальной», а действительной, был близок сердцу А. Григорьева, и главную ошибку западничества он видел в том, что фальшивые формы принимало оно за самую идею»¹.

В свою очередь, историк С. Дмитриев писал: «Если вспомнить, что Ап. Григорьев, как и *почвенничество в целом*, в литературно-идейной борьбе 50-х годов XIX века для современников являлись *разновидностью славянофильского направления*, то следует посоветовать и на то, что литературно-эстетическое наследие этого интереснейшего русского критика тоже в общем и целом осталось почти целиком вне дискуссии... Между тем именно Григорьеву принадлежал термин «органическая критика», и именно Хомякова он считал главным представителем и носителем этой «органической критики»².

(Отметим кстати, что статья Григорьева «Парадоксы органической критики», о которой идет речь, была опубликована в майской книге журнала братьев Достоевских «Эпоха» за 1864 год.)

Наконец, заключая дискуссию, С. Машинский в той же связи заявил: «Нет нужды нигилистически отвергать всю эстетику и всю литературно-критическую деятельность славянофилов... Было время, когда начисто зачер-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 137 (курсив мой.— У. Г.).

² Там же, № 12, стр. 149.

квалились у нас критические работы Аполлона Григорьева... «Почвенничество» 1850-х годов представляло собой не что иное, как разновидность славянофильской идеологии. При более внимательном изучении оказалось, что в критике Ап. Григорьева отразились не только консервативные ее элементы, но и нечто другое... В литературно-критической деятельности славянофилов есть и кое-что рациональное, что должно нас побудить отнестись к этой части их наследия с необходимым вниманием»¹.

Касаясь эволюции, весьма существенной, которую претерпело славянофильство, автор итоговой статьи подчеркнул: «В 60—80-х годах оно начисто утратило ранее присущие ему элементы критического отношения к действительности, сохранив и весьма укрепив те стороны мировосприятия, которые превратили это идейное течение в откровенно охранительное и реакционное. К тому времени уже не осталось в живых многих зачинателей славянофильства — обоих Киреевских, К. Аксакова, А. Хомякова. Выразителями славянофильской доктрины стали Н. Страхов, К. Леонтьев, Н. Данилевский да и сильно подавшийся вправо И. Аксаков. Это позднее славянофильство лишь отчасти напоминает тот корень, из коего оно выросло. Воинствующий национализм и панславизм, оголтелый религиозный обскурантизм и откровенное мракобесие — вот на каких принципах основывалась деятельность славянофилов новой формации. В исторических условиях последних десятилетий прошлого века позднее славянофильство стало теоретическим и идеологическим оружием реакции в ее борьбе против революции»².

Попутно отметим, что иную точку зрения на соотношение «раннего» и «позднего» славянофильства обосновывал Л. Фризман: «С начала 60-х годов славянофильство в том виде, в каком оно сложилось в период последекабрьской реакции и противостояло западничеству в 40-х и 50-х, перестает существовать. Взгляды Константина Леонтьева, Н. Данилевского, Н. Стрехова и других, хотя и испытали влияние своих предшественников, сложились в качественно иную идеологическую структуру, и применение к ней термина «славянофильство» представляется нецелесооб-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 12, стр. 134.

² Там же, стр. 103.

разным... Мало помогает делу и добавление к слову «славянофильство» определения «позднее»¹.

Не будем вдаваться в подробности. Нам, например, показалась излишне «обобщенной» и категоричной характеристика славянофильства 60—80-х годов, которую дал этому неоднородному явлению С. Машинский. Но он был прав, отвергая попытку начисто оторвать позднее славянофильство от его «корней».

Изложение этой части дискуссии о славянофилах в нашей работе, в чем нетрудно будет убедиться, имеет резон. Речь шла об Ап. Григорьеве и Н. Н. Страхове, то есть о временных союзниках Достоевского, в начале 60-х годов ближайших, самых активных сотрудниках журналов «Время» и «Эпоха». О людях, с которыми он состоял в переписке и длительное время общался. Достоевский и Страхов, конечно, фигуры разномасштабные, несопоставимые, однако великий писатель не кривил душой, когда признавался Страхову: «Вы один из людей, наисильнейше отразившихся в моей жизни» (письмо от 18/30 мая 1871 года, Письма, II, 366). Когда говорят о так называемом «почвенничестве» 60-х годов, нельзя забывать о том, что вместе с Григорьевым и Страховым одним из его теоретиков явился Ф. М. Достоевский. Почвеннические идеи обнаруживаются не только в его публицистике, но и в художественном творчестве, и не только в 60-е, но и 70-е и в начале 80-х годов. Дальнейшая разработка этой проблемы должна способствовать более глубокому пониманию мировоззрения Достоевского, а с другой стороны — прояснению некоторых «загадок» самого славянофильства. («Не только славянофильская критика, по и все славянофильство,— сетовал А. Иванов,— до сих пор остается загадкой, и нет единого мнения даже о том, как лучше подойти к ее решению»².)

Не пайдется ни одной более или менее солидной работы о Достоевском, в которой не отмечалась бы связь мировоззрения писателя с той или иной стороной славянофильской доктрины. В советские годы об этом писали А. Луначарский, А. Долинин, Л. Гроссман, О. Цехновицер, С. Борщевский, Г. Горбачев, М. Гус, В. Кирпотин, Г. Фридлендер и др. Тема эта затрагивается в сочинениях Н. Бердяева, Вяч. Иванова, Иванова-Разумника. На пре-

¹ «Вопросы литературы», 1969, № 7, стр. 149.

² Там же, стр. 129.

емственную связь между «почвенничеством» и славянофильством указывали современники Достоевского, выступавшие его антиподами: Щедрин, Антонович, Ткачев, Зайцев, Михайловский. Да и сами почвенники в конце концов не скрывали своих прославянофильских симпатий — на сей счет существуют достаточно красноречивые признания Ап. Григорьева и Н. Страхова. Достоевский же (особенно в своей эпистолярной) вовсе не отрекся от славянофильства, хотя и относился к нему критически.

И все-таки, несмотря на обилие публикаций, проблема «Достоевский и славянофильство» в ее целостности до сих пор по существу не изучалась. Главное, не раскрыта динамика взаимоотношений между Достоевским-мыслителем и художником — и славянофильством, «ранним» и «поздним». Даже в работах наших философов (например, в книге Ю. Г. Кудрявцева «Бунт или религия. О мировоззрении Ф. М. Достоевского», Изд-во МГУ, 1969) эти вопросы почти не затрагиваются. Названный автор говорит о «славянофильской окрашенности» воззрений писателя в связи с критикой бердяевской концепции. Любопытно, что Н. Бердяев, отличая Достоевского от славянофилов, эти отличия объяснял тем, что славянофилы еще были в «цельном быту», а Достоевский весь уже в раздвоенном.

Недооценка влияния некоторых идей русского славянофильства на публицистику Достоевского столь же неправомерна, сколько попытка растворить в славянофильской теории мирозерцание писателя и сводить его понимание генеральных проблем национального бытия России и русского народа к пересказу обанкротившихся славянофильских утопий.

Говоря о динамике отношений «почвенника» Достоевского к русскому славянофильству, мы имеем в виду эволюцию воззрений писателя на сущность славянофильских идеалов. Эта эволюция будет прослежена в ее основных вехах. Ее содержание определяется, с одной стороны, направлением поисков Достоевского в послесибирский период, с другой — логикой развития самого славянофильства в связи с историей русского общества во второй половине прошлого века. Мы увидим, что Достоевский в разное время по-разному относился к различным модификациям славянофильского учения.

«Почвенничество» в конечном итоге явилось той теорией, которая — по мысли Достоевского и его соратни-

ков — призвана была сменить потерявшее общественный кредит, а в глазах молодежи 60—70-х годов ставшее абсолютно одиозным славянофильство. При подчас кажущейся алогичности эволюции Достоевского, которому случилось от явного сочувствия переходить к гневному отвержению догм славянофилов, обнаруживается определенная объективная закономерность. Одна из задач данной работы — эту закономерность исследовать.

Не все точки соприкосновения и отталкивания, не все линии перекрещивания идеологической программы Достоевского и славянофильских теорий нами будут обозначены. Мы остановимся преимущественно на двух этапах: начале 60-х годов, времени издания журналов братьев Достоевских, и на периоде создания «Дневника писателя». О дистанции между «почвенничеством» Достоевского и идеями славянофилов можно вполне судить по его речи о Пушкине, этом своеобразном итоге раздумий великого писателя-гуманиста о судьбе родного народа и всего человечества.

1

Истоки интереса Ф. М. Достоевского к «русской идее» (так он иногда именовал славянофильскую теорию) нельзя, конечно, полностью выводить из его биографии. Но с некоторыми фактами биографического плана — происхождением и воспитанием будущего писателя — следовало бы посчитаться. Он родился и вырос в семье патриархальной и богобоязненной. Впечатления детства, отрочества и юности, под воздействием которых складывался характер автора «Бедных людей», «Униженных и оскорбленных», «Идиота» и формировалось его мироощущение, способствовали устойчивому интересу к «исконным началам» русской национальной жизни, ее традиционным формам и проявлениям. Здесь нет необходимости аргументировать это утверждение: довольно сослаться на соответствующие автобиографические свидетельства Достоевского, на воспоминания его близких.

И все-таки случилось так, что молодой Достоевский, покинув древнюю столицу, в петербургский — «докаторжный» — период исповедовал далекую от славянофильства веру. Правда, он не становится и «западником» в общепринятом смысле этого слова: уже на ранней стадии его

духовного развития обнаруживаются принципиальные расхождения с представителями либерально-европеистской ориентации. Одновременно он испытывает определенное воздействие идей и личности Белинского, но не разделяет крайних выводов революционера-демократа, не приемлет его последовательного атеизма, пафоса бесстрашного отрицания. Проповедь же старших славянофилов, которая особенно громко раздавалась именно во второй половине 40-х годов, оставляет его безразличным. Он ей не придает большого значения. Петрашевец Достоевский прошлое, настоящее и будущее своей родины воспринимает в масштабах глобальных. Юного фюрериста, страстно озабоченного будущим всего человечества, не могла увлечь ограниченно националистическая доктрина русских славянофилов.

Та переоценка ценностей, которая сделала Ф. М. Достоевского в известном смысле союзником славянофилов, одним из адептов «почвенничества» — нового варианта «русской идеи», — произошла в сознании писателя несколькими годами спустя — во время сибирской ссылки. Проследить за тем, как это произошло, — задача сложная. Не будем вдаваться в детали — их накопилось в литературе о писателе великое множество. И случается, что за деревьями леса не видно. Рассмотрим идейную эволюцию Достоевского в интересующем нас аспекте «крупным планом»¹.

Какие причины побудили вчерашнего убежденного сторонника утопического социализма обратить внимание на славянофильство?

Если судить по «Запискам из Мертвого дома», лейтмотивом которых становится мысль о причинах страданий народных, по публицистическим программным выступлениям во «Времени» и «Эпохе», растущий интерес к некоторым славянофильским идеям объясняется глубокой озабоченностью Достоевского путями развития России в пореформенную эпоху.

В Европе революция 1848 года привела к торжеству

¹ В научной литературе о писателе встречаются работы, отрицающие этот «перелом», кризис, «перерождение убеждений».

«Каторга не изменила существенно мировоззрение Достоевского, — читаем мы в упомянутой выше книге Ю. Г. Кудрявцева (стр. 160), — она очистила его от многих наивных утопий, заставила более критически подходить к вопросу о методах и средствах решения коренных общественных проблем».

буржуазного миропорядка, резкое неприятие которого писатель выразил в «Зимних заметках о летних впечатлениях», позднее — в романе «Игрок» и других произведениях.

Славянофильская идея исходила из «особенности» исторического прошлого России и питалась надеждой на некапиталистическое ее развитие.

Само собой разумеется, что идейно-философские и социально-политические воззрения великого романиста не сводимы к выражению его прославянофильских симпатий. Это только *одна* из линий, по которым шло его развитие как мыслителя и художника.

Н. Н. Страхов в известных воспоминаниях утверждал, что Достоевский в начале 60-х годов «был почти вовсе незнаком с славянофилами»¹. Да, некоторые основания для такого утверждения имелись. Как писатель, автор «Бедных людей», «Преступления и наказания», «Идиота» действительно был и оставался «прямым питомцем» «петербургской литературы». И это всегда должно учитываться при оценке его суждений. Вместе с тем, как свидетельствует тот же мемуарист, «по складу убеждений, воспитанных в нем сближением с народом и внутренним поворотом мыслей», Достоевский «был бессознательным славянофилом». Страхов при этом уточняет: славянофильство не следует рассматривать как надуманную и оторванную от жизни теорию: «оно есть естественное явление, с положительной стороны — как консерватизм, то есть приверженность к давнишним началам русской жизни, с отрицательной — как реакция, то есть желание сбросить умственное и нравственное иго, налагаемое на нас Западом». «Таким образом произошло и то, — утверждает в цитируемой статье, — что Федор Михайлович создал себе целый ряд взглядов и симпатий совершенно славянофильских и выступил с ними в литературу, сперва не замечая своего сродства с давно существующею литературною партией, но потом прямо и открыто примкнул к ней. Такие союзники, как известно, в каждом деле считаются самыми дорогими; это не вышколенные последователи, не ученики, рабски повторяющие слова учителей, а люди самостоятельные, способные сами крепко стоять за идею и развивать ее дальше. Случалось, Достоевскому указывали, что

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 204 (первая пагинация).

то или другое было уже сказано славянофилами, и тогда он откровенно признавался: «Я этого не знал»¹.

В свое время в публикациях, посвященных полемике журналов Достоевского с «Современником»², нам уже приходилось указывать на явную тенденциозность воспоминаний Н. Н. Страхова, написанных, если воспользоваться современной терминологией, с групповых позиций. Страхов пытался «уложить» гениального писателя, гиганта, в тесные рамки своей схемы. Не забудем также, что тот же автор в письмах к Л. Н. Толстому совсем другими, сплошь черными, красками нарисует портрет Достоевского, многое извратив в его характере и деятельности. Но в данном случае Страхов, хотя и явно преувеличивает, в чем-то уловил сложную диалектику отношения подлинного редактора «Времени» и «Эпохи» к славянофильству в начале 60-х годов.

«Почвенничество», органом которого явились названные издания братьев Достоевских, заявило о себе как о направлении «русском, патриотическом». Оно утверждало свое право на особое существование, но, как того требовала логика идейной борьбы в момент интенсивной поляризации общественных сил, вынуждено было в конечном итоге признать славянофилов своими союзниками. Так обстояло дело, если его рассматривать в общих очертаниях. А жизнь богаче любой схемы. Поэтому мы считаем важным коснуться и промежуточных стадий приобщения Достоевского к концепции славянофильства. В большинстве монографий о писателе этот процесс, отнюдь не завершившийся и в 70-е годы, протекавший зигзагообразно, представлен преимущественно в его конечных итогах.

Ф. М. Достоевский вернулся из ссылки, убежденный в том, что ему открылась истина: современное русское общество зашло в безысходный тупик в силу образовавшейся в послепетровское время пропасти между сословиями. Реформа Петра, скажет он несколько позднее, нам слишком дорого стоила: «...она разъединила нас с народом. С самого начала народ от нее отказался». И поэтому на протяжении ста семидесяти лет народ жил отдельно от

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 204—205 (первая пагинация).

² См.: У. А. Гуральник, Достоевский в литературно-эстетической борьбе 60-х годов.— Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», М. 1959.

образованного сословия, «своей собственной особенной и самостоятельной жизнью» (XIII, 497). В критике Достоевским отрыва «образованного сословия» от народа была своя объективная логика, и носила она прогрессивный характер.

Поскольку вопрос об отношении к петровским реформам и их последствиям относится к числу кардинальных, когда речь идет о славянофильской концепции истории России, остановимся на нем несколько подробнее.

Старшие («ранние») славянофилы не отличались последовательностью в отношении к реформам Петра. Иван Киреевский, например, в «Ответе А. С. Хомякову» (1839) готов был признать, что Петром I восполнен недостаток «классических традиций» и образования в России: его реформы явились необходимой прививкой общечеловеческой образованности, без которой нельзя было существовать. Позднее, в 1852 году, в статье «О характере просвещения Европы и его отношении к просвещению России» тот же автор настоятельно подчеркивал вредоносность петровских реформ, их рационалистический, чуждый русскому духу характер (повторяя при этом в чем-то существенном раннюю свою статью «Девятнадцатый век», опубликованную еще в журнале «Европеец», где тоже говорилось о реформах Петра как о внешнем нововведении, а не органическом переломе).

Особый вред, настаивали славянофилы, реформы Петра принесли России тем, что их прямым порождением были служилая дворянская аристократия и чиновничество. Этим «теньям», «вампирам», кружащимся над русской землей, «дано господство над народом», писал И. С. Аксаков («Тени», 1856).

Аналогичные мысли высказывает и Достоевский. Его отношение к петровским реформам, отнюдь не однолинейное, перекликается со славянофильским. Так, в «Объяснительном слове» — ответе профессору А. Градовскому по поводу Пушкинской речи — писатель говорит о «главнейшем и болезненном явлении нашего интеллигентного, исторически оторванного от почвы общества, возвысившегося над народом», о «скитальничестве» «лишних людей» — и утверждает, что эта «самая большая язва» составила у нас «после великой Петровской реформы общества» (XII, 369—370).

Однако, как и в других вопросах, объяснения и решения, предлагаемые Достоевским, качественно отличались

от славянофильских. Он не ограничивается констатацией грандиозности пропасти, которая отделяла образованную часть общества от народа. Достаточно вспомнить «Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон», чтобы убедиться в принципиальной несогласии Достоевского-художника со славянофильскими представлениями о русском обществе. Вопиющие противоречия, резкий антагонизм между массой униженных и оскорбленных и Валковскими — один из лейтмотивов романов Достоевского 60-х годов.

Но, начиная с цикла «Книжность и грамотность» и кончая последними статьями и письмами, он, питая иллюзии относительно социальной структуры России, стоял на том, что Россия «особливый мир», которому дано избежать катаклизмов, потрясающих Западную Европу. При этом исторический оптимизм его сродни не только славянофильскому.

«Там, на Западе, за крайний и самый недостижимый идеал благополучия считается то, что у нас уже давно есть на деле, в действительности, но только в естественном, а не в развитом, не в правильно организованном состоянии» (XIII, 510—511). Достоевский видел этот идеал в проникнутой духом православия патриархальной крестьянской общине, существующей под эгидой царя-батюшки. «Наша конституция есть взаимная любовь Монарха к народу и народа к Монарху. Да, любовное, а не завоевательное начало государства нашего (которое открыли, кажется, первые славянофилы) есть величайшая мысль, на которой много созиждется. Эту мысль мы скажем Европе, которая в ней ничего ровно не понимает...» (Письма, II, 100).

Ссылка на славянофилов как на первооткрывателей «незавоевательного начала государства нашего» существенна. Однако гораздо важнее отметить, что надежды на крестьянскую общину возлагали и Герцен и Чернышевский, что Маркс в известном письме редактору «Отечественных записок» с интересом отнесся к статьям Чернышевского, в которых ставился вопрос о возможности для России миновать роковые злоключения капиталистического строя.

Как известно, Ф. М. Достоевский питал острую неприязнь к служилой дворянской аристократии и чиновничеству, стоящему над народом. Он вел начало этого «зловредного» сословия от Петра. В записных

книжках Достоевского последних лет мы читаем: «Что такое у нас лучшие люди. Дворянство разрушено. Во Франции тоже было разрушено. Почетный Легион привился, но не исчерпал задачи. (В Европе лучших людей создает власть.) У нас Петр Великий, чтоб подавить аристократию бояр, ввел 14 классов. Есть аналогия с Почетным Легионом. Привилось, но и не начинало исчерпывать задачи. Не признано духом народным, да и у чиновников начало банкротиться. (Чиновники по найму, аферисты, адвокаты, банки переселят.) А между тем без лучших людей нельзя. Но Петр тоже поступил по западному духу, наделав 14 классов, потому что *лучшие* пошли от правительства, а не от духа народного. Лучшие пойдут от народа и должны пойти...»¹

Писатель не раз возвращался к этой мысли. «Либералы себе противоречат, издеваясь над идеей чиновничества. Она — «даже формула Европы», какая только могла у нас проявиться. Ибо 14 классов за себя стоят и в себе все вмещают, а особенности и своеобразности русского народа и сил его мало признают, а потому и России вне Европы не признают. Как же они не с вами, господа Европейцы наши? Это воплощение вашей идеи, ибо даже и нельзя никак стать над народом и заставить его просветиться, как не приняв той же самой власти, и того же авторитета, какой у чиновника»². В письме к И. С. Аксакову от 3 декабря 1880 года, поддерживая программу славянофильского журнала «Русь», Достоевский снова развивает свой тезис относительно «14 классов»: «Власть, закрепощенный народ и горожане и между ними 14 классов. Вот дело Петрово. Освободите народ, и как будто дело Петрово нарушено. Но пояс-то, но зона-то между властью и народом ни за что не отступит и не отдаст свои привилегии править черным народом. Самые лучшие из них скажут: «мы будем, мы станем лучше, постараемся стать и будем любить народ, но самоуправление дадим ему лишь чиновничье, ибо мы не можем отказаться от нашей прерогативы». Вот на эту-то стену, об которую все стукнулись лбом, Вы и не указываете. Вы выговариваете лишь абсолютную истину, а как она разрешится? Ни на-

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 357—358 (вторая пагинация).

² Там же, стр. 366 (вторая пагинация).

мека. Даже нечто обратное, у Вас «Петр (1-й № «Руси») вдвинул нас в Европу и дал нам европейскую цивилизацию». Ведь Вы его почти хвалите именно за европейскую-то цивилизацию, а ведь она-то, ее-то лжеподобие, и сидит между властью и народом в виде рокового пояса из «лучших людей» четырнадцати классов» (Письма, IV, 217—218).

Славянофилы тоже критически относились к чиновничьему сословию, как к искусственному и чужеродному для России порождению нововведений Петра. Но они никогда не поднимались до таких значительных социальных обобщений.

Писатель нередко вступал в противоречия с некоторыми программными заявлениями «почвенников», в разработке которых он сам принимал в свое время деятельное участие. Достоевский во всем стремился дойти до конца: подвергая пристрастному анализу прошлое и настоящее, он сплошь и рядом отдает предпочтение суровой и трезвой правде действительности перед идеалистическими представлениями славянофилов о путях исторического развития.

В литературе уже отмечалось, что Достоевский, по сути дела, повторял мысль В. Г. Белинского о том, что Россия вполне исчерпала, изжила эпоху преобразования — реформа Петра совершила в ней свое дело, сделала для нее все, что могла и должна была сделать, — настало время развиваться самобытно, из самой себя¹. Но характерно, что эту мысль он трактует в близком к славянофилам духе.

«Мы не так резко оторваны от нашего прошедшего, как думали, и не так тесно связаны с Западом, как воображали»², — писал «западник» Белинский, споря со славянофилами. Почвеннику такая постановка вопроса должна была импонировать — ведь речь шла о непрерывности национальных русских традиций, которую даже петровские реформы до конца не нарушили. Однако же Достоевский настоятельно подчеркивал «огромность пропасти» между двумя эпохами в русской истории.

¹ См.: В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. X, АН СССР, М. 1956, стр. 19. Сравни у Достоевского: «Петровская реформа, продолжавшаяся вплоть до нашего времени, дошла, наконец, до последних своих пределов. Дальше нельзя идти, да и некуда: нет дороги: она вся пройдена» (XIII, 498).

² Там же, стр. 18.

Вернемся, однако, к причинам, сблизившим писателя в послесибирский период с Ап. Григорьевым, который еще в «молодой редакции» «Москвитянина» проповедовал «почвеннические» взгляды.

Достоевский оставил немало свидетельств тому, что именно на каторге и в ссылке ему посчастливилось по-настоящему узнать народ и понять его истинные нужды. Более того, писатель даже готов был рассматривать выпавшие на его долю испытания, как благодеяние Всевышнего. По выходе из острога он писал брату: «Вообще время для меня не потеряно. Если я узнал не Россию, так народ русский хорошо, и так хорошо, как, может быть, не многие знают его» (Письма, I, 139). Спустя много лет Достоевский о том же скажет с неподдельным пафосом: «И почем вы знаете, — может быть, там, наверху, то есть Самому Высшему, нужно было меня привести в каторгу, чтоб я там что-нибудь узнал, то есть узнал самое главное, без чего нельзя жить, иначе люди съедят друг друга, с их материальным развитием... чтобы это самое главное я вынес оттуда, потому что оно пока скрывается только в народе, хоть он гадок, вор, убийца, пьяница; так чтоб я вынес это оттуда и другим сообщил, и чтоб другие (хоть не все, хоть очень не многие) лучше стали хоть на крошечку — хоть частичку бы приняли, хоть бы поняли, что в бездну стремятся, и этого довольно. И этого уж много. И из-за этого стоило пойти на каторгу»¹. Этому заявлению предшествовало признание, что петрашевцы были осуждены справедливо, так как все равно «нас бы осудил русский народ».

Во всем этом следует разобраться. Действительно, в годы изгнания писатель приобрел такие знания о народе русском, которые славянофилам 40—50-х годов и не снились. Потому-то Достоевский, симпатизируя основам их учения, постоянно упрекал их в ограниченности мировоззрения.

Ссылаясь на опыт Достоевского, Н. Н. Страхов выдвигал своеобразную концепцию русского историко-литературного развития, согласно которой все сколько-нибудь

¹ Цит. по речи А. Н. Майкова, прочитанной на поминках Ф. М. Достоевского, на торжественном общем собрании членов Славянского общества 14 февраля 1881 года; см.: «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 57 (третья пагинация).

значительные наши писатели в конце концов приходили к признанию идей, родственных славянофильским. «С Достоевским, — писал он, — случилось то же, что совершается вот уже более столетия со всеми нашими крупными писателями; все они начинали с того, что увлекались *чужим*, и все потом возвратились к *своему*. Так было отчасти с Фонвизиним и очень ясно с Карамзиным, Грибоедовым, Пушкиным, Гоголем. Достоевский в этом отношении, — иронизирует Страхов, — новый соблазн нашим западникам, новый и огромный повод к раздражению против русской литературы»¹.

Мы привели это высказывание, потому что оно еще раз подтверждает, насколько важна проблема «Достоевский и славянофильство» для понимания не только мировоззрения и творчества этого великого писателя, но и всей классической русской литературы XIX века. С концепциями, перекликающимися со страховской, выступали в России конца XIX — начала XX столетия буржуазные литературоведы, многие из которых после 1917 года ушли в эмиграцию. Всячески стирались существенные отличия исходных позиций Достоевского от страховских. При этом забывали, что *чужим* для Страхова и ему подобных идеологов были философский материализм, революционно-освободительные и социалистические идеи, а *своим* — идеи охранительные и консервативные.

Ее, эту концепцию, с порога не отметешь, от нее не отмахнешься, как это легкомысленно пытаются делать иные исследователи. Не забудем, что сам Достоевский проявил немалый интерес к этой мысли Страхова. В письме к последнему от 23 апреля (5 мая) 1871 года мы читаем: «У Вас была, в одной из Ваших брошюр, одна великолепная мысль и, главное, первый раз в литературе высказанная, — это: что всякий, чуть-чуть значительный и действительный талант — всегда кончал тем, что обращался к национальному чувству, становился народным, славянофильским. Так свистун Пушкин, вдруг, раньше всех Киреевских и Хомяковых, создает летописца в Чудовом монастыре, то есть раньше всех славянофилов высказывает всю их сущность и, мало того, — высказывает

¹ Цит. по речи А. Н. Майкова, прочитанной на поминках Ф. М. Достоевского, на торжественном общем собрании членов Славянского общества 14 февраля 1881 года; см.: «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 60—61 (третья пагинация).

это несравненно глубже, чем все они до сих пор. Посмотрите опять на Герцена: сколько тоски и потребности поворотить на этот же путь и невозможность из-за скверных свойств личности. Но этого мало: этот закон поворота к национальному можно проследить не в одних поэтах и литературных деятелях, но и во всех других деятельностях» (Письма, II, 357).

Несомненно, что в этих суждениях заключен немалый положительный смысл, писатель поднимается до значительных обобщений. Вот главное из них: «Можно бы вывести даже... закон: Если человек талантлив действительно, то он из вывстрившегося слоя будет стараться воротиться к народу» (Письма, II, 357). Сказано великолепно, по-достоевски выпукло. Обратим здесь внимание на то, что (при известной терминологической неточности) Достоевский — в отличие от славянофилов и «почвенников» типа Страхова, — говоря о «повороте к национальному», призывая «воротиться к народу», имеет в виду социальные низы, прежде всего русское крестьянство.

Вместе с тем заслуживает быть отмеченным — это тоже характерно для Достоевского, — что он, смело расширяя границы славянофильства, делая Пушкина его предтечей, а Герцена — потенциальным приверженцем, ко «всем Киреевским и Хомяковым» относится с известной долей скептицизма, отчасти иронически.

Каторга обогатила Достоевского знанием новых, во многом для него неожиданных сторон народной жизни в их крайне драматическом, подчас трагическом выражении. Расширился круг людей, с которыми до этого писатель преимущественно встречался, общался, которых он наблюдал и изображал в своем творчестве. Он имел основание с чувством превосходства смотреть на славянофилов, так как их представления о народе были недостоверными. «Гуманизм его выдержал жесточайший экзамен... Гуманизм Достоевского на каторге даже укрепился, — пишет В. Я. Кирпотин по этому поводу. — Живя бок о бок с отверженными... он не потерял веры в человека... Гуманизм, демократический, человеческий... не божеский, не религиозный, дал возможность Достоевскому разглядеть в каждом преступнике *душу* и написать о всех них, взятых вместе, «Записки из Мертвого дома». Исследователь утверждает, что Достоевский отказался от революции как пути освобождения угнетенных и обездоленных, осудил революционное насилие бесправного большинства

против всемогущего меньшинства, мотивируя это тем, что народ — а он знал только политически инертный народ — «обожеествляет существующую власть и смотрит на революционеров как на «отщепенцев», как на блаженных господ, дворян»¹.

Но при всех этих ограничениях вывод, к которому пришел Достоевский, был значителен и дал мощный толчок движению писателя в сторону «почвенничества»: «Стоит только снять наружную, наносную кору и посмотреть на самое зерно повнимательнее, поближе, без предрассудков — и иной увидит в народе такие вещи, о которых и не предугадывал. Немногому могут научить народ мудрецы наши. Даже утвердительно скажу, — напротив: сами они еще должны у него поучиться» (3, 549—550).

Так писатель пришел к «почвенничеству», «новому слову» по отношению к славянофильской теории, произнесенному с учетом исторической ситуации, складывавшейся в России в 50—70-е годы.

Сошлемся еще на один документ, важный для понимания всей предыстории обращения петрашевца Достоевского в пропагандиста почвеннических воззрений. Речь идет о признании писателя в его известном письме к Ап. Майкову из Семипалатинска от 18 января 1856 года. Хотя это письмо активно цитируется исследователями жизни и творчества Достоевского, содержание его не исчерпано. В плане нашей темы заслуживает внимания следующее место: «Зная меня очень хорошо, — пишет Достоевский своему адресату, — вы верно отгадаете мне справедливость, что я всегда следовал тому, что мне казалось лучше и прямее, и не кривил сердцем, и то, чему я предавался, предавался горячо. Не думайте, что я этими словами делаю какие-нибудь намеки на то, за что я попал сюда. Я говорю теперь о последовавшем за тем, о прежнем же говорить не у места, да и было-то оно не более, как случай. Идеи меняются, сердце остается одно» (Письма, I, 165).

На этом обычно заканчивается цитирование письма и начинается комментирование его. Между тем далее конспективно изложена программа будущего «Времени», выражен смысл многих записей «Дневника писателя», суть Пушкинской речи: «Я говорю о патриотизме, об русской идее, об чувстве долга, чести национальной, обо всем, о

¹ В. Кирпотиц, Достоевский и Белинский, «Советский писатель», М. 1960, стр. 50, 51—52.

чем вы с таким восторгом говорите... Я всегда разделял именно эти же самые чувства и убеждения. Россия, долг, честь? — да! я всегда был истинно русский — говорю вам откровенно. Что же нового в том движении, обнаружившемся вокруг вас, о котором вы пишете как о каком-то новом направлении? Признаюсь вам, я вас не понял. Читал ваши стихи и нашел их прекрасными, вполне разделяю с вами патриотическое чувство *нравственного* освобождения славян. Это роль России, благородной, великой России, святой нашей матери... Да! разделяю с вами идею, что Европу и назначение ее окончит Россия. Для меня это давно было ясно» (Письма, I, 165).

Говоря о том, что все здравомыслящие идеологи в России всегда были русскими по духу, Достоевский опять и опять подчеркивает: «Уверю вас, что я, например, до такой степени родня всему русскому, что даже каторжные не испугали меня,— это был русский народ, мои братья по несчастью, и я имел счастье отыскать не раз даже в душе разбойника великодушные, потому собственно, что мог понять его; ибо был сам русский. Несчастье мое дало мне многое узнать практически, может быть, много влияния имела на меня эта практика, но я узнал практически и то, что я всегда был русским по сердцу. Можно ошибиться в идее, но нельзя ошибиться сердцем и ошибкой стать бессовестным, т. е. действовать против своего убеждения» (Письма, I, 166).

Мы привели довольно обширный отрывок из письма, чтобы выявить его лейтмотив. Заодно отметим, что ссылка на свой «практический опыт» — едва ли не самый частый аргумент Достоевского в его полемике с «теоретиками», которых он обвинял в кабинетности, в элементарном незнании жизни русских людей, в умозрительности идеалов. Обо всем этом надобно помнить, иначе анализ отношений писателя к славянофильству (и соответственно его критики революционно-демократической философии истории) не будет достаточно полным и основательным.

2

Ф. М. Достоевский вернулся к активной литературно-общественной жизни в конце 50-х годов, в канун революционной ситуации в России, с твердым намерением сказать свое *новое слово*.

«Новое слово» — одно из любимых выражений писателя. К нему он часто прибегал в своей публицистике и эпистолярной, каждый раз вкладывая в него обширное содержание. Так, под впечатлением Парижской коммуны Достоевский писал о западноевропейских социалистах: «Во весь XIX век это движение или мечтает о рае на земле (начиная с фаланстеры) или, чуть до дела (48 год, 49 — теперь) — выказывает унизительное бессилие сказать хоть что-нибудь положительное... Ведь уж, кажется, достаточно фактов, что их бессилие сказать новое слово явление не случайное» (Письма, II, 363). «В народе потребность *чего-то нового*, нового слова, нового чувства, потребность порядка нового»¹. «А знаете — ведь это все помещичья литература. Она сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). — Но это в высшей степени помещичье слово было последним. *Нового слова*, заменяющего помещичье, еще не было, да и некогда. (Решетниковы ничего не сказали. Но все-таки Решетниковы выражают мысль необходимости *чего-то нового* в художественном слове, уже не *помещичьего* — хотя и выражают в безобразном виде» (Письма, II, 365).

Не будем множить количество идентичных примеров.

В данном случае важнее обратить внимание на присущие Достоевскому чувство постоянного движения, развития, сознание необходимости обновления и, в этой связи, антидогматизм мышления. Эти его органические качества проявляются не только в художественном, но и в публицистическом творчестве, они сказываются в самой позиции, с которой писатель подходит к пересмотру, переоценке славянофильских ценностей.

В приведенных выше извлечениях характерна для Достоевского мысль о том, что «помещичье слово», «помещичья литература», точнее — помещичья идеология в целом себя исчерпала до дна. Эта мысль важна для понимания отношения писателя к славянофильскому учению в целом и для определения главного направления усилий, предпринятых Достоевским во имя обновления, усовершенствования, приспособления к новым историческим потребностям воззрений старых адептов «русской идеи».

Как мы уже убедились, мирозозерцание Достоевского некоторыми своими сторонами соприкасалось со славяно-

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 356 (вторая пагинация).

фильской доктриной. Иные его взгляды как бы перекрещивались со взглядами «отцов» русского славянофильства. Но было бы ошибкой их чрезмерно сближать, игнорируя принципиальные отличия. Новое качество «почвенничеству» Достоевского придавала сравнительно более широкая, нежели у славянофилов, социальная ориентация. Плеханов писал о славянофильстве, что это была в конечном итоге идеология патриархальных помещичьих усадеб. Достоевскому претила «узость» славянофильской теории, преимущественная забота ее адептов о судьбах поместного дворянства.

«Славянофилы, разумеется, сказали *новое слово*, даже такое, которое, может быть, и избранными-то не совсем еще разжевано. Но какая-то удивительная *аристократическая сытость* при решении общественных вопросов» (Письма, I, 335). Это архиважное утверждение следует за словами: «Скажи Страхову, что я с прилежанием славянофилов читаю и кое-что вычитал новое» (Письма, I, 334). Это писано из-за рубежа в сентябре 1863 года.

В одной формуле здесь выражены главные «за» и «против»: Достоевский отдает должное славянофилам — они сказали нужное России «новое слово», а это мало кому до них, по его мнению, удавалось. В «разжевании», пропаганде, в развитии истин, открытых первыми славянофилами, писатель видел одну из задач журналов, к которым имел непосредственное отношение. Особенно интенсивно он будет обращаться к наследию старых славянофилов в 70-е годы, когда обстоятельства потребуют от него более точного, ясного определения своих позиций в общественно-политической жизни. Но и тогда, в открытую признавая, что его программа близка к славянофильской теории, Достоевский будет оговаривать свое несогласие с нею, свое неприятие «аристократизма», присутствующего старшим славянофилам и — в меньшей, правда, степени — их эпигонам.

Не учить народ, а учиться у народа должна интеллигенция, если она стремится к подлинному с ним сближению. Под народом Достоевский, разделяя при этом демократические убеждения некоторых «почвенников», в отличие от славянофилов разумел не только патриархальное крестьянство, но и городских тружеников, и все «среднее сословие». В этом отношении ему импонировала точка зрения Ап. Григорьева, который еще в 1856 году заявил: «Убежденные... что залог будущего России хранится толь-

ко в классах народа, сохранивших веру, нравы, язык отцов,— в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таковым исключительно одно крестьянство...»¹

В данной работе нет надобности излагать шаг за шагом историю взаимоотношений Достоевского со славянофилами и их печатными органами, рассматривать его отклики на самые значительные их выступления. (В этом отношении интерес представляет, например, реакция писателя на выход книги Н. Я. Данилевского «Россия и Европа», о чем можно судить, в частности, по опубликованному в томе 83 «Литературного наследства» записным тетрадям Достоевского.) Отметим только, что несогласия «Времени» и «Эпохи» со славянофилами носили характер преимущественно тактический². Бои на этом участке были «местного значения», причем Страхов и особенно Григорьев требовали установления не только мира, но и союзнического сотрудничества со славянофилами.

Между тем в литературе о Достоевском до сих пор этот вопрос несколько упрощается. Так, в монографии М. Гуса сказано: «После смерти А. С. Хомякова и К. С. Аксакова главой славянофилов остался И. С. Аксаков. В «Дне» он проводил программу умеренного дворянского либерализма, верности принципу монархизма и «народности». А этот краеугольный пункт славянофильства настолько сильно смахивал на принцип «почвы», проповедуемый «Временем», что Достоевскому хотелось во что бы то ни стало доказать отличие «почвенничества» от славянофильства».

Сказано точно, в полном согласии с фактами. Но дальше утверждается: «В полемике с «Днем» им руководило желание так же отгородиться от славянофильства, как он отгораживался и от «Современника», и от «Отечественных записок», и от «Русского вестника»³. Вот это уже неверно в корне.

¹ А. А. Григорьев, Материалы для биографии, Пг. 1917, стр. 151.

² О том, что «почвенники» должны были логически пересмотреть свое отношение к славянофильским изданиям и увидеть в них «возможных союзников», пишет и В. С. Нечаева в книге «Журнал М. М. и Ф. М. Достоевских «Время» («Наука», М. 1972, стр. 316).

³ М. Гус, Идеи и образы Ф. М. Достоевского, М. 1974, стр. 192—193 (курсив мой.— У. Г.).

Нельзя ставить знак равенства там, где его не было и быть не могло. Достоевский полемизировал с противниками и справа и слева, но с разных позиций и преследуя разные цели. Что касается нападок на славянофильский «День», первый номер которого вышел 15 октября 1861 года, не лишне вспомнить слова самого Достоевского. Спустя много лет, в ноябре 1880 года, в письме к И. С. Аксакову, он скажет: «Известно, что *свои-то* первыми и нападают на своих же» (Письма, IV, 212).

За что критиковал Достоевский славянофилов и их главный печатный орган в период сложившейся в России революционной ситуации? За их «редкую способность» «ничего не понимать в современной действительности», так как «собственный-то идеал у них еще вовсе не выяснен» (XIII, 146). «Это все те же славянофилы, то же чистое, идеальное славянофильство, нимало не изменившееся, у которого идеалы и действительность до сих пор так странно вместе смешиваются; для которого нет событий и нет уроков» (XIII, 145). Сопоставляя с этой точки зрения славянофильство и западничество, Достоевский вынужден признать большую жизнеспособность последнего: «Европеизм, западничество, реализм — все-таки это возрожденная жизнь, начало сознания, начало воли, начало новых форм жизни» (XIII, 149). Хотя «партия движения, партия реализма, партия анализа» несет в себе «сброд лжей», Достоевский должен признать ее преимущества перед «идеальным славянофильством», ибо оно за неподвижность, а «движение остановиться не может».

Внимательно вчитываясь в эти строки (опять-таки свидетельствующие об антидогматической природе мышления Достоевского), нельзя не заметить, что критикуется не сущность славянофильского учения, а его негибкость, неспособность усваивать уроки истории, осуждается, как мы бы сказали сегодня, нетворческая позиция эпигонов «русской идеи». Свою программу Достоевский мыслил как синтез лучших сторон «чистого идеализма» славянофилов с «реализмом», волевым началом, поиском «новых форм жизни», которым отличалась «партия анализа». Но такой симбиоз — абсолютная фантастика: самая сущность славянофильства была чужда духу анализа, противоречила закону движения.

Сам Достоевский признавал, что поначалу он пытался держаться «большею частью середины» (Письма, II, 166).

Они очень стараются примирить славянофилов с западниками, — иронизировал над программными установками «почвенников» Антонович, — и для этого берут «по частичке» у тех и у других¹. В свою очередь, недовольство высказывал и И. С. Аксаков. После закрытия в 1863 году журнала «Время» он упрекал его редакцию в «желании служить и нашим и вашим»: «Время» «имело бесстыдство напечатать в программе, что первое в русской литературе провозгласило и открыло существование русской народности! Нет такого врага славянофилов, который бы не возмутился этим. Потом — это наивное объявление, что славянофильство — момент отживший, а пути к жизни, новое слово теперь у «Времени!» Славянофилы могут все умереть до одного, но направление, данное ими, не умрет, — и я разумею направление во всей его строгости и неуступчивости, не прилаженное ко вкусу петербургской канканирующей публики»².

В действительности все обстояло гораздо сложнее, чем это представлялось Антоновичу и И. Аксакову, которые, конечно, не могли понять первопричину этих очевидных противоречий в позиции Достоевского, его метаний, напряженных поисков решений центральных проблем социального бытия пореформенной России. Упрощенно толкуется этот вопрос и в ряде современных исследований, в том числе и в некоторых наших старых публикациях о «почвенничестве».

Выше шла речь об отличии социальной ориентации «почвенничества» от славянофильства. Это — весьма существенное отличие. Достоевский и его мировоззрение в целом, повторим это еще раз, не укладываются ни в рамки «почвенничества», ни в рамки «славянофильства». Что касается эволюции взглядов писателя на отношение России к Западу, то и в этом вопросе Достоевский отнюдь не был эпигоном славянофильства. Отличалась его позиция и от той «борьбы с Западом», которую вел Страхов. Об отношении Достоевского, да и славянофилов, в свою очередь, к Западу нельзя рассуждать, не раскрывая конкретно, о каком Западе, на каком историческом этапе шла речь. Так, славянофильство явилось в известном смысле и реакцией на экспансионистские устремления ряда запад-

¹ «Современник», 1861, № 12, стр. 178.

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 256—257 (первая пагинация).

ных держав, уже тогда объявивших натиск на Восток чуть ли не официальной своей национальной политикой. Не следует также недооценивать его роль в мобилизации общественного мнения в поддержку национально-освободительных движений поработенных западославянских народов.

Писатель воочию убедился в том, что на Западе происходит интенсивный процесс дегуманизации. Он видел, что многие деятели культуры примирились с этим, как с неизбежностью, а некоторые продали свой талант власти денег.

В оценках буржуазного Запада Достоевский на несколько голов возвышался над иными современниками, в том числе над теоретиками славянофильства. «Зимние заметки о летних впечатлениях» (1863), например, свидетельствуют о том, что и в этом вопросе Достоевский и славянофилы стояли на разных уровнях. Говоря об обличительном пафосе, меткости и убедительности критики язв капитализма, В. Я. Кирпотин имел основание писать об этом выдающемся произведении: «Преимущества «Зимних заметок» перед всей многочисленной и разнообразной славянофильской литературой, посвященной обличению «гнилого Запада», очевидны — это преимущества социальной критики противоречий развитого капиталистического строя по сравнению с националистической нетерпимостью, отвергающей чужое только за то, что оно не свое, да вдобавок еще с опаской, что в этом чужом заключено слишком много политической крамолы»¹.

Здесь рассмотрена только одна проблема, притом в определенном разрезе. Но и сказанного достаточно, чтобы убедиться в том, насколько ошибочно представление о Достоевском как об эпитоме славянофильства. Пытаясь добраться до «рационального зерна» учения, писатель отбрасывал в сторону то, что ему казалось в славянофильской теории мертворожденным, идущим вразрез с потребностями современного общественного развития России, с задачами национального прогресса.

И в этом вопросе проявлялись как сила, так и слабость Достоевского, прогрессивное и реакционное в его мировоззрении.

Непременным условием прогресса Достоевский считал единство нации. Во имя этого единства он корректировал

¹ В. Кирпотин, Достоевский и Белинский, стр. 109.

славянофильскую доктрину, пытался преодолеть ее косность, отпугивавшую от «русской идеи» передовую молодежь 60—70-х годов. Отказавшись от того, что «было бесплодного и губительного в явлениях нашей прежней жизни», он призывал стать прочно на своей родной почве. Он поучал «теоретиков» из лагеря разпочинной демократии: «...мы проглядели почвенную силу, законы развития, любовь» «во многих явлениях, прямо отнесенных нами к «темному царству» (XIII, 504). Он ополчился против либералов-западников, которые «оттого, что они во фраках, не хотят себя признать за народ». Против тех, кто хотел бы «выписывать русскую народность из Англии», и против тех, кто, отрицая национальное начало, народность, отыскивал «общую формулу»...

На поверку и его окрашенная в «почвеннические» тона положительная программа была нереалистической. Историческое развитие России шло другим путем. Но при всей противоречивости своей позиции Достоевский был по-своему последователен в ее утверждении. Достаточно сослаться хотя бы на письмо «К московским студентам», датированное 18 апреля 1878 года. Без малого два десятилетия прошло после публикации известных программных документов «почвенничества» — объявлений о подписке на журнал «Время». Но по-прежнему главное зло Достоевский видит в том, что интеллигентная «молодежь отпатулась от народа (это главное и прежде всего)», «живет мечтательно и отвлеченно, следуя чужим учениям, ничего не хочет знать в России, а стремится учить ее сама»; «между тем в народе все наше спасение (но это длинная тема)». «Вместо того чтобы жить его жизнью, молодые люди, ничего в нем не зная, напротив, глубоко презирая его основы, например веру, идут в народ — не учиться у народа, а учить его, свысока учить, с презрением к нему — чисто аристократическая, барская затея!» (Письма, IV, 17, 18).

Достоевский несправедлив к революционной молодежи; но обратите внимание на аргументацию — она в сущности не изменилась, даже фразеологически совпадает с теми упреками, которые бросались им в адрес демократов-шестидесятников. Потому-то мы и говорим об «устойчивости» и «последовательности» позиции писателя.

«Странное дело,— продолжает он, обращаясь к студентам,— всегда и везде, во всем мире, демократы бывали

за народ; лишь у нас, русский наш интеллигентный демократизм соединился с аристократами против народа: они идут в народ, «чтобы делать ему добро», и презирают все его обычаи и его основы. Презрение не ведет к любви!» «Наши сентименталисты,— иронизирует Достоевский,— освобождая народ от крепостного состояния, с умилением думали, что он так сейчас и войдет в их европейскую ложь, в просвещение, как они называли. Но народ оказался самостоятельным, и, главное, начинает сознательно понимать ложь верхнего слоя русской жизни». Далее речь идет о «лжи всех двух веков нашей истории» (Письма, IV, 18, 19).

Во всех этих тирадах легко обнаруживается переключенка и с прославлянофильскими утверждениями Достоевского «почвенника», и с многократно заявленными тезисами в «Дневнике писателя», и с некоторыми положениями Пушкинской речи, которая будет произнесена два года спустя. Говоря о сентименталистах, уповавших на просвещение темного народа, Достоевский в известном смысле самокритичен. Большие надежды на реформы сверху и на целебную силу элементарной образованности крестьянства возлагали не только русские либералы-соглашатели. Почвенническая теория в 60-е годы тоже ведь была своего рода просветительской теорией. И на несостоятельность тезиса «почвенников» о распространении грамотности как первейшем условии сближения, примирения «двух частей» общества указывали оппоненты «Времени» из лагеря революционной демократии. По их мнению, объяснить, «каково должно быть это сближение» и «каким образом можно... опять связаться с почвою», Достоевский и его соратники не могли¹. Единственное, что можно было слышать от них, писал «Современник», это требование распространять грамотность. «Итак, вот к какому скромному результату привели высокопарные и глубокомысленные фразы о почве и о сближении с народом; стояние на почве, укоренение науки, искусства и жизни в почву, суть, таким образом, не что иное, как учение о грамотности народа. Мало, очень мало». Достоевскому и его коллегам рекомендовалось заботиться не столько о грамотности народа, сколько — в первую очередь — «об улучшении его внешнего быта и увеличении его материального благосостояния»².

¹ «Современник», 1861, № 12, стр. 174, 175.

² Там же, стр. 179, 188.

«Сначала нужно позаботиться о том, чтобы достать кусок хлеба и поесть, а потом уже можно заниматься и другими предметами, какими угодно: грамотностью, науками, искусствами и др.»¹ Достоевский, Григорьев, Страхов, как известно, подняли брошенную им перчатку. Н. Н. Страхов в январской книге «Времени» за 1862 год в статье «Пример апатии» в ответ на замечание публициста «Современника» заявил, что «народ, умственно развитый, рано или поздно, с колебаниями и неудачами, но непременно достигнет материального благосостояния». «Вопрос о материальном благосостоянии и вообще об устранении страданий, которым подвержено человечество, есть, как известно, самый живой современный вопрос. Но поднят он уже давно; о нем говорится в Евангелии, и сказано там именно следующее: *«Ищите прежде царствия Божия, и вся сия приложатся вам»*. Мне кажется, и ныне нет нужды изменять этого решения». И еще раз: «...мир управляется идеализмом... идеализм есть величайшая сила, которая действует в человеческой жизни... в этой силе заключается самое могущественное и единственное средство исцеления и возрождения. Как прежде, так и ныне исцелить и спасти мир нельзя ни хлебом, ни порохом и ничем другим, кроме *благой вести*»².

Здесь изложено отчасти кредо и самого Достоевского. Как показал А. Долинин в статье «Ф. М. Достоевский и Н. Н. Страхов»³, это был тот плацдарм, с которого писатель вел активные действия против «грубого материализма» и в «Записках из подполья», и в «революционном катехизисе» Петра Верховенского из «Бесов», и в споре Великого Инквизитора с Христом в «Братьях Карамазовых».

Вот мы вплотную и подошли еще к одному важному аспекту проблемы «Достоевский и славянофильство». Речь идет о вере славянофилов в спасительную роль православия.

Одним из краеугольных камней славянофильской доктрины в ее «классическом» выражении явилась убежденность в том, что начало всех начал в жизни русского народа и его общественного устройства есть его глубокое религиозное чувство. Хомяков, например, занятый установлением единого «жизненного закона» в истории рус-

¹ «Современник», 1861, № 12, стр. 483.

² Н. Страхов, Из истории литературного нигилизма, 1861—1865, СПб. 1890, стр. 120, 122, 125 (курсив мой.— У. Г.).

³ Сб. «Шестидесятые годы», АН СССР, 1940, стр. 247 и след.

ского народа, закона, постигаемого не рассудком, а априорно, «чутьем», поэтическим прозрением, находил его в «вере». «...*Есть возможность более полной и глубокой философии, которой корни лежат в познании полной и чистой Веры-Православия*»¹, — писал он.

Русь, утверждали славянофилы, восприняла христианство в его подлинно гуманистическом значении, непричастное земным корыстям, из рук православной Византии, а не из рук развращенного, еретического Рима. Русская земля якобы не знала завоевателей и завоеванных, насилила власти — все классы ее населения были проникнуты одним духом и до сих пор этот дух хранит церковь. Эти единокровные идеи сплачивают нацию, крепят единство ее интересов.

В марксистских работах по истории религии достаточно собрано и осмыслено фактов, опровергающих идеализаторский взгляд славянофилов на сущность самобытной русской православной церкви, якобы не бывшей связанной со светскими властями, не выполнявшей функции полицейского сыска и т. п.

Точка зрения Достоевского на православие, как и на религию в целом, в принципе решительно расходится с точкой зрения официальной церкви.

Писатель отстаивает веру в Христа как обожествленного человека, воплотившего в своем образе высокий этический идеал, и ищет в нем нравственную опору, силу, противостоящую буржуазному аморализму. В этом коренное отличие Достоевского от славянофильской апологии православия.

В начале 60-х годов рассуждения о православии у Достоевского еще сравнительно редки. Но уже в «Преступлении и наказании» этот мотив звучит достаточно явно и громко. В 70-е годы «великая идея о всеправославном значении России» во многом определяет характер тех утопических проектов переустройства мира, с которыми писатель выступает в своих публицистических произведениях.

Он не только сам является ревностным ее пропагандистом, но и призывает других стать на тот же путь. Так, поддерживая замысел Ап. Майкова создать учебник истории, в котором центром исторического развития должна

¹ А. С. Хомяков, Полн. собр. соч., т. 3, изд. 4-е, М. 1914, стр. 241.

быть православная церковь, писатель заявляет, что он бы не остановился *«ни перед какой фантазией»*, рисуя картины будущего России — «России через два столетия и рядом померкшей, истерзанной и оскотинившейся Европы, с ее цивилизацией» (Письма, II, 192).

В одной из записных книжек Достоевского мы находим близкое по смыслу изложение приведенных выше рассуждений А. С. Хомякова о православном «духе» русского народа, о его преданности церкви. Закljučая это изложение, писатель говорит: «Кто не понимает Православия — тот никогда и ничего не поймет в народе... А наша интеллигенция из чухонских болот прошла мимо. Сердится, когда ей говорят, что не знает народа»¹.

Яснее не скажешь.

Несколько ниже, в тех же записях, сказано: «Наше различие с Европой. Государство есть по преимуществу христианское общество и стремится стать церковью (христианин-крестьянин). В Европе наоборот (одно из глубоких наших различий с Европой)...»² Почвенническая «закваска» всех этих рассуждений очевидна.

Не забудем о критике, осуждении, отвержении Достоевским западной церкви, католицизма. Философия истории, которая излагается в «Дневнике писателя», как отмечает исследователь мировоззрения Достоевского, сводит историю человечества к вековой борьбе «трех идей: католической, или римско-романской, протестантской, или германской, и православной, или славянско-русской». Даже «образование Интернационала, его идеи Достоевский связывал с римско-романской католической идеей «всемирной монархии». Так как католицизм... перестал быть христианской религией и отрицает Христа во имя всемирного владычества, то он», по мнению писателя, «и вступает в союз с социализмом, цель которого также «успокоение и устройство человеческого общества уже без Христа и вне Христа» (XII, 7)»³.

Не будем останавливаться на других аспектах проблемы «Достоевский и славянофильство».

Необходимо только еще раз подчеркнуть, что возрастание интереса писателя к этому кругу вопросов объяс-

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 360 (вторая пагинация).

² Там же, стр. 364 (вторая пагинация).

³ См.: М. Гус, Идеи и образы Ф. М. Достоевского, М. 1971, стр. 469.

няется исторической ситуацией, сложившейся в России и Западной Европе того времени.

Как и надежды на общину, обращение к православию, которое Достоевский идеализировал, было продиктовано верой в его спасительную силу и способность преградить путь капиталистическому наступлению, натиску Разуваевых и Колупаевых.

Разумеется, эти надежды были призрачными.

Самостоятельный интерес представляет вопрос о соотношении эстетической концепции Достоевского и литературно-эстетической программы К. С. Аксакова, А. С. Хомякова, Ю. Ф. Самарина, других теоретиков славянофильства. Мы его не затрагиваем, поскольку он достаточно освещен в монографии Г. М. Фридендера «Реализм Достоевского»¹. По мысли ученого, весьма плодотворной и подтверждаемой анализом не только высказываний писателя, но и художественной структуры его произведений, Достоевский, несмотря на перекличку его идей в области философии истории со славянофильскими, в области эстетики был фактическим их антагонистом.

Заслуживает внимания и другое положение Г. М. Фридендера общеметодологического плана: «Достоевский там, где его мысль не имела абстрактного, умозрительного характера, а опиралась на глубокое, конкретное ощущение противоречий реальной жизни и интересов народа, оказывался — вольно или невольно — ближе к своим идеологическим противникам из лагеря революционной демократии, чем к своим единомышленникам из монархического славянофильского лагеря»².

Это чрезвычайно важное наблюдение должно быть уточнено.

Отношения между Достоевским и «партией Чернышевского» были сложными. Расхождения носили глубоко принципиальный характер. При этом не следует забывать об эволюции революционно-демократического движения с середины 60-х годов. После смерти Добролюбова и насильственной изоляции Чернышевского, в условиях спада революционной активности, заметно снизился идейно-теоретический уровень «Современника» и особенно «Русского слова».

Достоевский видел, что вульгаризаторы типа Антоно-

¹ См.: Г. М. Фридендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 372—373, 375—379 и др.

² Там же, стр. 165.

вича и Зайцева по сути отказывались от великих традиций своих учителей. В одной из его тетрадей сохранилась запись: «Зайцев. Вы не похожи на прежних — Белинского, Герцена»¹.

Видел он и бессилие позднего славянофильства, попыток возродить интерес к идеям К. Аксакова, А. Хомякова, Ю. Самарина в их догматическом выражении.

Романы и повести Достоевского объективно опровергали теоретические построения славянофилов. Недаром его соратники временами выражали свое недовольство той «свободой», которая на страницах, скажем, «Братьев Карамазовых» предоставлялась «отрицательным идеям».

«Этим олухам и не снилось такой силы отрицание Бога, какое положено в Инквизиторе и в предшествующей главе, которому ответом служит *весь роман*»², — эту запись возмущенный Достоевский адресовал своим критикам слева. Но именно сила отрицания консервативно-утопических идей охранителей существовавшего общественного строя, отличавшая творчество великого писателя-реалиста, более всего смущала его критиков справа.

Подведем некоторые итоги.

Мировоззрение и творчество Ф. М. Достоевского, как мы убедились, «нерастворимо» в славянофильской доктрине. От ортодоксальных славянофилов его отличало поистине трагическое восприятие «хаоса» русской действительности, разрыва между «образованными классами» и народом, дисгармонии современной ему жизни России. И как мыслитель, и как художник Достоевский не мог, подобно благодушествовавшим эпигонам славянофильства в 60—70-х годах, закрывать глаза на огромность этого разрыва. Его творчество в целом воспринимается как сигнал бедствия: никто из современников Достоевского в литературе не отразил с такой остротой и напряженностью страдания «униженных и оскорбленных». И в вопросах эстетики и литературной критики, в понимании задач художественного творчества имелись принципиальные расхождения между Достоевским и славянофилами.

Вместе с тем, если иметь в виду не постановку вопросов в художественном творчестве и в публицистике, а

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 562.

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 368—369 (вторая пагинация).

их решения, между Достоевским и славянофилами хотя и были существенные отличия, по обнаруживаются и точки соприкосновения. Достоевский выдвинул свою концепцию истории России. Она не совпадает с ограниченными взглядами других «почвенников». Однако в разработанных им программных заявлениях начала 60-х годов и в своей публицистике отвергал революционный путь и выражал уверенность в том, что у нас развитие впредь будет совершаться путем сотрудничества сословий, следовательно, в его понимании, мирным путем. Даже признавая в своей публицистике наличие «разрыва» между верхами и низами русского общества, он подчас, подобно славянофилам, возлагал львиную долю вины на реформы Петра, которые искусственно прервали гармоническое развитие России. Нечего и говорить, что прекраснородная утопия сотрудничества сословий не снимала протеста писателя против страданий народных; все его творчество явилось свидетельством неблагополучия жизни большинства в этом разорванном мире.

С годами связь мировоззрения Достоевского со славянофильской доктриной приобретала новые качества: еще более прозорливой и глубокой становилась его критика самих основ этого учения. Достаточно весомым и объективным тому свидетельством являются, по нашему мнению, письма Ф. М. Достоевского к И. С. Аксакову, относящиеся к августу — декабрю 1880 года.

Они написаны незадолго до кончины писателя. Как бы предчувствуя близкий конец, романист спешит завершить «Братьев Карамазовых» («подвожу итог произведению, которым... дорожу, ибо много в нем легло меня и моего»). Он «запят день и ночь, как в каторжной работе!». И именно в это время Достоевский обращается к «последнему из могикан» старого славянофильства со словами: «Мне Вы нужны, и я Вас не могу не любить».

Обычная любезность? Нет. «Это не значит, — оговаривается Ф. М. Достоевский, — что я с Вами во всем согласен *безусловно...*» «Вопросы-то трудные и надо их ясно изложить» (Письма, IV, 198—199). В последующих посланиях множество добрых советов и пожеланий относительно программы и направления аксаковской «Руси», кровная заинтересованность в успехе этого издания.

Приведем только несколько оценок. О передовых Аксакова: «Да, давно не являлось подобное раздавшемуся вновь голосу. Ваши статьи очень твердо и целокупно

(конкретно) написаны. Вы ставите чрезвычайно явную мысль о земстве и попятую, как дважды два». Однако, «ума и правды много, но мало жала» (Письма, IV, 217, 218). Достоевский советует: «Делайте «Русь» разнообразнее, занимательнее, чем дальше, тем больше. А то скажут: умно, но повесело, и читать не стапнут». И еще раз: «Ваши передовые... чрезвычайно полезные статьи. Именно об этом надо было заговорить, но заговорив не оставлять, а разъяснять, развивать и «долбить» неустанно» (Письма, IV, 218, 220).

Итак, попытки однозначно определить роль славянофильства в истории русской общественной мысли и литературы обречены на неудачу, равно как и стремление иных исследователей жизни и творчества Достоевского свести к одному знаменателю мировоззрение писателя, в частности — его веру в так называемое «русское направление». Чаще писали об объективной реакционности ряда выводов-рецептов, к которым Достоевский при этом приходил. Однако столь же очевидна и несомненна искренность поисков писателя, глубокая озабоченность его судьбами народа и Родины. Именно эти качества придают художественному и публицистическому творчеству Достоевского такую привлекательность.

Но всего важнее — в данном случае особенно — то обстоятельство, что славянофильство в его классическом выражении и «почвенничество» Ф. М. Достоевского не явились ни причудой отдельных личностей, пусть и выдающихся, ни выдумкой тех или иных групп. Даже когда сами идеологи не отдают себе отчета в существовании связей их доктрин с объективным ходом исторического развития, такие связи всегда в конечном счете обнаруживаются.

В мировоззрении Достоевского нашел свое специфическое отражение весьма сложный процесс самоутверждения нации, особенно интенсивный в России после 1812 года. Прогрессивный в своей основе, процесс этот очень по-разному выражался в декабристской программе и в пропаганде «официальной народности», в революционно-демократическом учении и во взглядах представителей либерально-охранительной коалиции 60-х годов. Консервативные круги русского общества во имя сохранения существовавшего общественно-политического строя старались направить растущую активность народа, подъем национального сознания в русло освященных религией традиций. В противовес домостроевской, националистически

ограниченной проповеди сторонников «исконных начал», а также космополитизму оторванных от масс, от парода либеральных «западников», Чернышевский и его соратники утверждали прогрессивное понимание первоочередных национальных задач русского народа.

Однако общее снижение теоретического уровня после изоляции Чернышевского и кончины Добролюбова, возобладание субъективистских теорий в революционно-освободительном движении сказались и на трактовке сложнейшего вопроса о диалектике общечеловеческого и конкретно-национального.

Таким образом, говоря о «русской идее» Достоевского, об его «почвенничестве», надобно помнить, что мировоззрение писателя складывалось в весьма противоречивой ситуации. Ответы на вопросы, которые терзали великого писателя, были даны несколько десятилетий спустя марксистами-ленинцами. Но выстраданы они были многими поколениями русских людей, среди которых высится гигантская фигура писателя Ф. М. Достоевского¹.

«Реалист в высшем смысле»², он и в своей публицистике подчас трезвее многих современников судил о действительной расстановке сил. От той «живой надежды на скорость и возможность достижения поставленных целей», которая отличала первые «объявления» «почвенников», Достоевскому вскоре пришлось отказаться. Но навсегда в нем осталась жива вера в будущность отстаиваемой им идеи. В этом смысле характерны его рассуждения, запечатленные в записной книжке: «При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я конечно народен (ибо направление мое истекает из глубины христианского духа народного) — хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему»³.

Понимание Достоевским истории и перспектив ее раз-

¹ В статье В. И. Кулешова «Народность: история и современность» («Литературная газета», 1970, № 23, от 3 июня), где остро поставлен вопрос о необходимости борьбы против спекуляции на незнании фактов, против «выхватывания» отдельных имен из общего контекста истории, было отмечено: «Ведь разделение на две культуры проявлялось и во внутренних «кричащих» противоречиях мировоззрения и творчества даже таких гениальных художников, как Лев Толстой и Достоевский».

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского», СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

³ Там же.

вития, а также своего места в борьбе антагонистических сил отличалось острой противоречивостью.

История России и народа русского показала, что Достоевский ошибался, когда выводил идею народности из глубин христианского духа. История подтвердила величие писателя-гуманиста, который видел свою главную задачу в умении «при полном реализме найти в человеке человека».

Принципиально важный, можно сказать, итоговый характер носят многочисленные суждения Достоевского о славянофильстве, которые содержатся в его записных тетрадах 1875—1881 годов. Он говорит здесь не только о благородстве «славянофильского направления», а и резко критикует его. Не скрывая своих симпатий, Достоевский, однако, вносит существенное уточнение: «Я принадлежу частью не столько к убеждениям славянофильским, сколько к православным, т. е. к убеждениям крестьянским, т. е. к христианским убеждениям. Я не разделяю их вполне — их предрассудков и невежества не люблю, но люблю — сердце их и все, что они любят. Еще в каторге»¹.

Ряд записей настоятельно возвращают нас к проблеме соотношения идей Белинского, рассматриваемого как лидера революционного крыла западничества, и славянофильской концепции. По мысли Достоевского, серьепостью своего отрицания европейской буржуазной цивилизации Белинский «соприкоснулся с славянофилами, хотя и с другого конца»... Отсюда — издавна вынашиваемая писателем надежда на синтез этих двух противоборствующих идеологий. «Миллер провозгласил славянофильское учение народным. А я выдумал примирить славянофилов с западниками», — признается Достоевский. Славянофилы ему импонируют тем, что они «ведут к истинной свободе примиряя»².

Разумеется, надежды на примирение были призрачными. Утопичной была вся славянофильская программа. Но то обстоятельство, что предложенные славянофилами решения самым серьезным образом учитывались Ф. М. Достоевским, мучительно искавшим путей «возрождения России в народном духе», обязывает исследователей его жизни и творчества внимательно относиться к этому кругу идей.

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 400.

² Там же, стр. 530, 531, 544.

ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛСТОЙ

Толстой и Достоевский — два величайших гения; силою своих талантов они потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы, и оба встали, как равные, в великие ряды людей, чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете.

М. Горький

1

Невозможно подсчитать, сколько раз за последние сто лет в русской и мировой печати эти два имени были навапы рядом.

Не будет преувеличением, если мы скажем, что представители большинства сколько-нибудь заметных направлений и течений общественно-политической, философской, религиозно-этической и литературно-эстетической мысли — русской и зарубежной — участвовали в том, чтобы по-своему разрешить «загадку Достоевского» и «загадку Толстого», попытаться разгадать «тайну» всемирного авторитета великих русских писателей, их влияния на литературы других стран.

Загадка и тайна — эти слова словно лейтмотивы и символы прошли через тысячи страниц книг и статей о Толстом и Достоевском, написанных в прошлом веке и в нашу эпоху, и часто встречаются в новых и новейших работах, как бы свидетельствуя о том, что время не только не приблизило нас к постижению смысла их наследия, а, наоборот, сделало его еще более загадочным и таинственным.

Одну из глав книги о Достоевском «Пророк русской революции» (1906) Д. С. Мережковский назвал «Загадка Достоевского». Через два десятилетия Н. Отверженный в

книге «Штирнер и Достоевский», продолжая традицию Мережковского, писал о том, что Достоевскому «суждено еще надолго остаться загадкой и вместе острейшей проблемой не только нашего, но и европейского самосознания»¹.

Некоторые из современных советских исследователей Достоевского также видят свою задачу в том, чтобы «как можно полнее и всестороннее раскрыть облик Достоевского, разгадать *тайну* его личности и творчества»².

Льва Толстого, выражая мнение многих его зарубежных почитателей, австрийский драматург и прозаик Артур Шницлер назвал «гением мировой загадки». И это представление о Толстом укоренилось в западном мире³.

Толстой и Достоевский явились первыми из русских писателей, книги которых получили широчайшее распространение в зарубежных странах и приковали к себе всеобщее внимание. Произошло это не только потому, что они были гениальными художниками и великими мыслителями, а и потому прежде всего, что в их книгах иностранные читатели искали разгадку «русского сфинкса», разгадку субстанции «русской души», ключ к пониманию особенностей русского национального характера.

В представлении таких известных зарубежных историков русской литературы прошлого века, как Эжен Мельхиор де Воюэ, Толстой и Достоевский возглавили совершенно новое ее направление, резко противопоставившее себя литературе Запада. Французский критик, сравнивая Толстого и Тургенева, нашел, что «между этими двумя романистами целая пропасть. Один (Тургенев.— *К. Л.*) еще проводил традиции прошлого и идеи европейского господства, он перенес к себе ту определенность, которую заимствовал от нас; другой (Толстой.— *К. Л.*) — порвал с прошлым, с чужеземным рабством; *это новая Россия*, устремившаяся во мрак на поиски собственных путей, не обращающая внимания на наши воззрения и часто *непонятная нам*»⁴.

Сопоставляя Достоевского с Тургеневым, Воюэ писал в книге о русском романе: «Достоевский дал вам образец совершенно противоположного гения, необработанного и

¹ Н. О т в е р ж е н н ы й, Штирнер и Достоевский, М. 1925, стр. 7.

² См.: «Проблемы жанра в истории русской литературы», Л. 1969, стр. 274 (курсив мой.— *К. Л.*).

³ См. об этом в моей статье о Л. Толстом «Всемирный авторитет». — «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, М. 1965, стр. 27—31.

⁴ «Граф Л. Н. Толстой. Критические статьи Воюэ и Генске-на», М. 1892, стр. 4 (курсив мой.— *К. Л.*).

чуткого, вдохновленного состраданием, измученного трагическими призраками, с болезненным влечением к исключительным типам»¹.

По мнению Вогюэ, Достоевский столь же решительно, как и Толстой, порвал с европейской литературной традицией, верным приверженцем которой до конца своих дней оставался Тургенев². Вогюэ раньше других зарубежных исследователей указал на быстро возрастающую роль русской литературы в мировом литературном процессе со времени появления в Европе романов Толстого и Достоевского. В предисловии к сделанному им в 1882 году переводу толстовского рассказа «Три смерти» Вогюэ заявил, что книги Толстого и Достоевского «служили, по-видимому, образцом для наиболее реалистических произведений нашей новой школы. Мне не хотелось бы лишать эту последнюю иллюзий, но русские опередили ее и во многом превзошли по смелости»³.

Один из представителей этой «новой школы» во французской литературе — романист и драматург Октав Мирбо — писал в посвящении Толстому, опубликованном в книге «Власть денег»: «Вы были моим истинным учителем несравненно более, нежели кто-либо из французских писателей... Вы и Достоевский. Хорошо помню, как изумительные повествования «Войны и мира», «Анны Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Преступления и наказания», «Идиота» и многие другие русские произведения, которыми я восторженно восхищался, явились для меня ослепительным откровением доселе неведанного мне искусства, властная и новая красота которого произвела на меня никогда раньше не испытанное потрясающее впечатление. Кое-кто из гордых писателей моей родины, — но из них иные уже забыты, другие будут забыты завтра, — заявляли, что вы многим обязаны Франции. Они хотели бы видеть в вас питомца французской революции и Стендаля. Я же утверждаю, что Франция сама ваша должница: вы возбудили в ее многовековом гении новую жизнь, как бы

¹ «Граф Л. Н. Толстой. Критические статьи Вогюэ и Геннеке-на», М. 1892, стр. 3.

² По поводу усилий зарубежных критиков «привязать» Тургенева к Западной Европе Джон Голсуорси заметил: «Старательно причисляя Тургенева к «западникам», они не замечали, что не столько Запад повлял на него, сколько он на Запад» (Джон Голсуорси, Собр. соч. в 16-ти томах, т. 16, М. 1962, стр. 397).

³ «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, М. 1965, стр. 214.

расширили его восприимчивость. Вы первый научили нас искать жизнь в самой жизни, а не в книгах, как бы прекрасны они ни были»¹.

Толстой ответил Октаву Мирбо следующими словами: «Я думаю, что каждый народ употребляет различные приемы для выражения в искусстве общего идеала и что благодаря именно этому мы испытываем особое наслаждение, вновь находя наш идеал выраженным новым неожиданным образом. Французское искусство произвело на меня в свое время это самое впечатление открытия, когда я впервые прочел Альфреда де Виньи, Стендаля, Виктора Гюго и особенно Руссо. Думаю, что этому же чувству следует приписать чрезмерное значение, которое вы придаете писаниям Достоевского и, в особенности, моим. Во всяком случае благодарю вас за ваше письмо и посвящение»².

Толстой выразил здесь одну из основных идей своей эстетики — идею о связующей, объединяющей роли искусства, о его служении самым высоким идеалам человечества. Толстой нашел «чрезмерным» то значение, которое придал Мирбо влиянию его, Толстого, и Достоевского на литературу Франции и других стран Западной Европы. Толстой, разумеется, знал, что не только Мирбо, но и многие другие зарубежные писатели и критики приписывают столь же большое значение его и Достоевского произведениям. Знал он и о том, что в Европе есть немало противников «проникновения» Толстого и Достоевского на Запад. Они стали особенно активными после того, как вслед за Толстым-художником Франция и вся Европа познакомились с Толстым — публицистом и проповедником. «Философские и социологические теории Толстого достигли Парижа почти одновременно с его романами (всего года на два, на три позже)... — писал академик Э. Фаге в 1910 году, — Толстой-художник явился чудеснейшим предисловием к Толстому-социологу. Увлечение Толстым было настолько велико, что по праву может быть сравнено с увлечением Руссо в XVIII веке, когда вслед за «Новой Элоизой» последовал «Эмиль». Возникло бесчисленное множество толстовцев и толстовок. Быть русским анархистом считалось для парижанина самым лучшим тоном»³.

¹ Цит. по: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 74, М. 1954, стр. 195—196.

² Там же, стр. 194—195.

³ «Литературное наследство», т. 75, кн. 2, М. 1965, стр. 399.

Консервативным людям из зарубежной элиты это показалось настолько «опасным», что на Западе возникла обширная антитолстовская литература. Напомним здесь о романе Поля Бурже «Этап» (1901) — злобном пасквиле на французский народный университет, названный «Толстовским союзом». Его молодые слушатели изображены романистом как сборище опасных анархистов, а Толстой представлен «учителем анархии»¹.

Одним из первых в международной толстовиане Э.-М. де Вогиюэ высказал мысль о своеобразном «двойничестве» Толстого, роднящем его с Достоевским, о соединении в нем великого художника и опаснейшего социального реформатора. Достоинства и слабости «двух Толстых» он предложил оценивать порознь и по-разному. «Он прежде всего и больше, чем кто-либо другой,— писал Вогиюэ о Толстом,— является одновременно выразителем и пропагандистом того состояния русской души, которое называют нигилизмом»².

Вогиюэ говорит далее, что с этим понятием тесно связаны такие черты героев Толстого, как отчаяние, фатализм, «дикость», пессимизм, мистицизм. «Тургенев в *Отчаянном*, Достоевский во многих местах своих романов уже познакомили нас с этою... болезнью»³.

Обращаясь к оценке социальных идей Толстого, Вогиюэ заявил, что автор «Исповеди» «сводит все обязанности, все надежды, всю нравственную деятельность к одному предмету: уничтожению общественного зла посредством коммунизма»⁴.

В таком же духе писал о Толстом немецкий критик Гуго Ганц: «Апостол покаянной проповеди, «обновитель жизни», коммунист почти отодвинул на задний план Толстого-художника». При этом, стремясь «успокоить» хозяев жизни, взволнованных ростом влияния Толстого на широкие массы, Ганц предрекал скорое забвение «политико-этических причуд филантропа», как он именовал «позднего» Толстого⁵.

¹ «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 47; кн. 2, стр. 75.

² Vicomte E. M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, Paris, 1888, 2-me éd., p. 281.

³ «Граф Л. Н. Толстой. Критические статьи Вогиюэ и Геншекана», М. 1892, стр. 18—19.

⁴ Vicomte E. M. de Vogüé, *Le Roman Russe*, p. 336.

⁵ «Литературное наследство», т. 75, кн. 1, стр. 31. Другие примеры выступлений зарубежных «антитолстов» см. в моей статье «Всемирный авторитет». — Там же, стр. 12, 28.

«Вторжение» Достоевского в страны Запада было не менее бурным и эффектным, чем «вторжение» Толстого.

Свой этюд о Достоевском «Религия страдания» Э.-М. де Вогюз начинает словами: «Вот приходит скиф, настоящий скиф, который перевернет все наши умственные привычки... Достоевского нужно рассматривать, как явление другого мира, чудовище несовершенное, но могущественное, единственное по оригинальности и силе»¹.

Страшась влияния великих «скифов», западные исследователи литературы вынуждены были признать их первенствующую роль в мировой литературе конца XIX — начала XX века. «...Писатели других народов, — писал английский критик Миддлтон Марри, — могут лишь играть у ног таких гигантов, как Толстой и Достоевский»².

Но и столь высокие оценки роли и значения великих русских писателей не послужили гарантией для верной трактовки их взглядов и творчества зарубежными исследователями и критиками. В представлении многих из них Достоевский и Толстой прошли, в сущности, одинаковый путь духовного развития. По их мнению, эволюция Толстого состояла в том, что в первые три десятилетия своей литературной деятельности он жил и творил как «чистый» художник. В конце 70-х годов он пишет «Исповедь», изменяет искусству и становится моралистом и проповедником.

Почти то же самое, полагают эти критики, произошло и с Достоевским. Подвергнув анализу зарубежные книги о Достоевском, вышедшие в 90-е и 900-е годы, М. Зайдман пришел к таким выводам: «Постепенное развитие художественного таланта (Достоевского. — К. Л.) рисуется всеми почти иностранными исследователями в одинаковых чертах. Начиная с «Бедных людей» талант Достоевского постоянно рос, достигши кульминационного пункта в «Преступлении и наказании», этом общепризнанном шедевре Достоевского, после которого художественный талант, отданный Достоевским на служение публицистическим задачам и его мистической философии, быстро пошел на убыль вплоть до полного падения в последних его произведениях. По общему почти мнению иностранных исследователей, сравнение последних творений Достоевского

¹ Цит. по кп.: М. Зайдман, Ф. М. Достоевский в западной литературе, Одесса, 1914, стр. 13.

² Middleton Murry, Fyodor Dostoevsky, A critical study, London, 1923, p. 263.

с первыми его сочинениями оставляет впечатление, будто бы они не принадлежали перу одного и того же автора, до того резка и поразительна обнаруживающаяся между ними разница в художественном отношении»¹.

Это заключение исследователь подтвердил целым рядом выдержек из работ о Достоевском, написанных Э.-М. де Вогиоэ, Е. Цабелем, Г. Брандесом и другими зарубежными литературоведами и критиками.

Заслуживает внимания и еще одно из наблюдений, сделанных М. Зайдманом при изучении зарубежного достоевковедения минувшего века. «Вообще говоря,— замечает он,— в оценке художественной стороны произведений Достоевского лежит центр тяжести западной критики, на нее обращено преимущественное внимание, так как западные исследователи склонны, очевидно, считать наиболее важной в литературном произведении ее эстетическую сторону, собственно литературную и на задний план отодвигают его идейное и моральное значение»².

Аналогичные явления происходили и в зарубежной толстовиане. Из приведенных выше суждений Вогиоэ, Ганца и других видно, что «принимая» Толстого-художника, они отвергали Толстого-публициста; восхваляя художественные произведения, написанные им до перелома в его мировоззрении, они ставили крест на всем, что было написано «поздним» Толстым.

Трудно сейчас точно установить, кто из русских критиков, писавших о Толстом и Достоевском, от объективного сопоставления взглядов и творчества великих писателей первым перешел к их противопоставлению. Р. В. Иванов-Разумник полагал, что раньше других это сделал лидер «критического народничества» Н. К. Михайловский, противопоставивший Толстого («кающийся дворянин») и Достоевского («разночинец») в социологическом плане. Затем ученик Михайловского А. М. Скабичевский противопоставил великих писателей в плане психологическом: Толстой, по его мнению, «истый индивидуалист до мозга костей», а в Достоевском он увидел «типичного антииндивидуалиста»³.

¹ М. Зайдман, Ф. М. Достоевский в западной литературе. Одесса, 1911, стр. 49—50.

² Там же, стр. 48—49.

³ Иванов-Разумник, Толстой и Достоевский.— В его кн.: «История русской общественной мысли», ч. VI, Пг. 1918, стр. 5—6.

Современный исследователь интересующей нас темы Б. И. Бурсов находит, что «первым поставил проблему «Толстой или Достоевский» их личный друг, философ и критик — «почвенник» Н. Н. Страхов. Годы и годы оставаясь «между Достоевским и Толстым», Страхов, в конце концов, «испугался Достоевского и отверг его»¹. Достоевскому, как «дурному» человеку, он противопоставил Толстого, как человека «бесценного». Страховым его великие современники были противопоставлены как личности. Еще в середине 60-х годов XIX века А. С. Суворин поместил в «Русском инвалиде» статью «Наша беллетристика. Гг. Достоевский и Л. Толстой»², в которой бегло сопоставил романы «Преступление и наказание» и «1805 год». Тогда же безымянный автор «Библиографических заметок» в «Книжном вестнике», отнеся Толстого и Достоевского к корифеям русской литературы, указал, что Толстой выделяется тенденциозностью своего творчества, а Достоевский, наряду с Тургеневым и Писемским, идет «торной дорогой»³. В этих беглых замечаниях впервые было сделано не только сопоставление, но и противопоставление путей в литературе, которыми шли Достоевский и Толстой.

Подобная тенденция, в ту пору только наметившаяся в критике, позднее расцвела пышным цветом, а в 900-е годы возобладали над всеми другими тенденциями в буржуазном толстоведении и достоевковедении.

Б. И. Бурсов вполне прав, когда говорит, что появившееся в 1901 году двухтомное сочинение Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский» правильнее было бы назвать «Толстой или Достоевский»⁴. Действительно, это сочинение, насчитывающее почти тысячу страниц, сводится к резкому и абсолютному противопоставлению «ясновидца плоти» Толстого «ясновидцу духа» Достоевскому. Тенденция его автора совершенно очевидна: «Насколько Достоевского Мережковский пытался приподнять над сферой земных интересов, настолько Толстого он старался приземлить и лишить духовности»⁵.

Выступая на одном из петербургских «Религиозно-фи-

¹ Б. И. Бурсов, Личность Достоевского (Роман-исследование). — «Звезда», 1969, № 12, стр. 103.

² «Русский инвалид», 1866, 25/VI (7/VI), № 162, стр. 3.

³ «Книжный вестник», 1866, №№ 16—17, 15/IX, стр. 346—347.

⁴ Б. И. Бурсов, Личность Достоевского (Роман-исследование). — «Звезда», 1969, № 12, стр. 104.

⁵ Там же.

лософских собраний» в 1903 году с чтением реферата «Лев Толстой и русская церковь», Мережковский сказал о своей книге «Толстой и Достоевский»: «Я старался показать в моем исследовании, что Достоевский есть как бы «противоположный близнец» Л. Толстого и что одного нельзя понять без другого, к одному нельзя прийти иначе, как через другого. Язычество Л. Толстого — прямой и единственный путь к христианству Достоевского. Тайновидение духа у одного отражается и углубляется тайновидением плоти у другого, как бездна неба бездною вод. Они перекликаются, разными голосами говорят об одном и том же. Если бы не было дяди Ерешки с его «божьей тварью», то не было бы и старца Зосимы с его сознанием, что у «всей твари — Христос»... Л. Толстой чувствовал, что Достоевский — «самый близкий, самый нужный ему человек». И чувство это оправдалось. Никогда не встречаясь в жизни, они все-таки вместе жили, вместе творили, черная противоположные струи из одного источника. Будем же надеяться, что они встретятся там, вместе предстанут и вместе оправдаются перед Высшим судом: язычество Л. Толстого оправдается христианством Достоевского»¹.

Далеко разойдясь в земной жизни, великие антиподы еще смогут соединиться в... загробном мире. И тогда христианину Достоевскому предстоит спасти «еретика» Толстого!..

Вслед за Мережковским другие представители русского декадентства и символизма (А. Волынский, Л. Шестов, А. Белый), религиозно-философского (Вл. Соловьев, С. Булгаков), философско-мистического (Н. Бердяев, Н. Лосский) и иных течений реакционной мысли, обращаясь к наследию Достоевского и Толстого, сопоставляли прежде всего и больше всего их религиозные и религиозно-этические воззрения и лишь в свете этих воззрений оценивали их художественное творчество.

Эпигонски-пародническая и буржуазно-либеральная критика подходила к оценке наследия Толстого и Достоевского также крайне тенденциозно. Так, например, Р. В. Иванов-Разумник с поразительной откровенностью призывал поставить крест на социально-обличительных взглядах Достоевского и Толстого, уверяя, что их ценность совершенно ничтожна. «Достоевский и Толстой, — писал

¹ «Новый путь», 1903, № 2, стр. 71 (вторая пагинация). Дядя Ерешка — персонаж из повести Толстого «Казак» (1863), старец Зосима — персонаж из романа Достоевского «Братья Карамазовы» (1879).

он, — велики, как гениальные художники, как проповедники этико-религиозных систем, и именно на этом надо сосредоточить главное внимание, оставив в стороне те стороны деятельности этих великих людей, которые не могут прибавить им славы с какой бы то ни было точки зрения¹.

Подобная избирательность и тенденциозность в изучении наследия Толстого и Достоевского характерны и для сегодняшнего буржуазного литературоведения и критики. Они не хотят и не могут попытаться понять и оценить всего Толстого во всей совокупности его взглядов и творчества, «взятых как целое» (В. И. Ленин). Точно так же не хотят и не могут они попытаться понять всего Достоевского, со всеми противоречиями его взглядов и творчества.

«Достоевский и Толстой, — писал в конце минувшего века немецкий исследователь Р. Зайчик, — в высшей степени оригинальные явления в духовной жизни нашего времени. Не только как писатели, но также как люди, как индивидуальности, они совершенно своеобразны»².

Вот это стремление широко, разносторонне и глубоко узнать и понять Толстого и Достоевского — как писателей, мыслителей, людей своей эпохи — было в значительной мере утрачено их зарубежными исследователями в наш век.

Так, американский литературовед Д. Стейнер в книге «Толстой или Достоевский» на свой лад повторил «труд» Мережковского, так же постаравшись возвеличить Достоевского и принизить Толстого. Стейнер находит, что Достоевский, изображая падение своих героев, воплощает «высшую правду», а Толстой, с его проповедью гуманизма, с его верой в торжество добра, в светлое будущее человека, отступает от «высшей правды»³.

По верному замечанию В. Щербины, «гуманизм Толстого воспринимается Дж. Стейнером как сторона его мировоззрения, ставящая писателя в ряд предшественников современного социализма. Именно это так возмущает тенденциозного литературоведа»⁴. Стейнер пытается представить Достоевского и Толстого по их социальным воззрениям прямыми антиподами. «Достоевский, — говорит

¹ Иванов-Разумник, Толстой и Достоевский. — В его кн.: «История русской общественной мысли», ч. VI, Изд. 1918, стр. 15.

² R. Saitschik, Die Weltanschauung Dostojewski's und Tolstoi's, Leipzig, 1893, S. III.

³ George Steiner, Tolstoy or Dostoevsky. An Essay in the old Criticism, N. Y. 1959, p. 354.

⁴ В. Щербина, Наш современник, М. 1964, стр. 312.

он,— с ненавистью отрицал убеждение Толстого и всех социальных радикалов, будто можно посредством разума и утилитарного просвещения научить людей любить друг друга»¹.

В современный период, когда резко обострилась идеологическая борьба реакционного лагеря против стран социализма, отдельные западноевропейские и американские русисты вносят в изучение наследия Толстого и Достоевского дух антикоммунизма, который не имеет ничего общего с подлинной наукой². Решительно отвергая и осуждая всевозможные попытки фальсифицировать классическое наследие, критически рассматривая ошибочные тенденции в его оценке, мы сосредоточим свое внимание на позитивной разработке интересующей нас темы.

В рамках статьи нельзя, разумеется, не только сопоставить, но и хотя бы кратко обозначить *все* линии сближений и расхождений в мировоззрении и творчестве Толстого и Достоевского. Речь здесь может пойти лишь о некоторых (однако, с нашей точки зрения, весьма значительных) аспектах темы Толстой — Достоевский, мало изученных и советской и зарубежной русистикой. Их изучение и анализ многое дадут для верного понимания роли Достоевского и Толстого в современном нам мире, где не только сохраняется устойчивый интерес к наследию великих писателей, но и циклически возникают волны все более высокой заинтересованности их идеями, их бессмертными творениями.

2

Толстой был лично знаком со всеми русскими писателями своего времени,— кроме Достоевского. Со многими из них он состоял в переписке,— но не с Достоевским. Пытаясь объяснить это, исследователи высказывали немало разных предположений и догадок, сходясь на том, что история взаимоотношений двух великих писателей отмечена печатью некой таинственности, загадочности. «Можно сказать,— замечает секретарь и биограф Толстого,— что Достоевский был одним из немногих писателей, к которым Толстой возвращался на протяжении всей своей жизни»³.

¹ George Steiner, *Tolstoy or Dostoevsky*, p. 295.

² См. об этом: «Вопросы литературы», 1970, № 5, стр. 28—29.

³ Н. Н. Гусев, Толстой и Достоевский.— В кн.: «Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й», Тула, 1960, стр. 115.

Систематизируя взаимооценки Достоевского и Толстого, тот же автор заключил их весьма категорическими выводами: «Конечно, все, что мы знаем о Достоевском, не дает никаких оснований полагать, чтобы он когда-нибудь согласился с взглядами Толстого», и «Толстой скоро убедился в том, что с Достоевским ему не по пути»¹. Если сравнить эти выводы с тем, как оценивал тот же автор взаимоотношения Толстого и Достоевского в более ранних работах, то станет очевидным явный сдвиг в сторону подчеркивания того, что их разделяло, а не объединяло².

Около полувека назад были напечатаны работы Н. Н. Апостолова и Н. К. Гудзия, содержащие сводки суждений Толстого о Достоевском. Оба исследователя указывали на крайнюю противоречивость толстовских суждений о личности, взглядах и творчестве Достоевского, но, пытаясь привести их к «общему знаменателю», приходили к совершенно противоположным выводам.

«Толстой зорко следил за всеми литературными движениями Достоевского,— писал Н. Н. Апостолов.— Он со своей точки зрения не мог не находить много недостатков в работе Достоевского, относительно нехудожественности которого проговаривался неоднократно, но в общем своем взгляде на творчество и на личность Федора Михайловича был всегда неизменно любвеобилен. Смерть же Достоевского отозвалась в сердце Толстого скорбью всегда любившего человека»³.

В статье Н. К. Гудзия «Толстой о русской литературе» этот «общий взгляд» Толстого на Достоевского трактовался по-иному: «Миросозерцание Достоевского и внутренний строй его личности вызывали у Толстого сложное к себе отношение. Видимо, Толстой очень ценил большую работу духа и напряженность религиозных исканий, которые были так характерны для Достоевского, но положительная система его воззрений была Толстому чужда, тем более что

¹ Н. Н. Гусев, Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1870 по 1881 год, АН СССР, М. 1963, стр. 654.

² В некоторых своих работах о Толстом автор этих строк также противопоставлял его Достоевскому, делая упор на различиях взглядов и творчества писателей. (См.: «Лев Толстой в борьбе за реализм». — В кн.: «Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики», Госполитиздат, М. 1954, стр. 259—260.)

³ Н. Н. Апостолов, Лев Толстой и его спутники, М. 1928, стр. 133 (курсив мой.— К. Л.).

Толстой и не усматривал у Достоевского положительных, до конца доработанных воззрений»¹.

Н. К. Гудзий привел далее большое число толстовских оценок языка и стиля произведений Достоевского и сделал заключение: «В отрицательной оценке Толстым техники и языка Достоевского, столь ясно субъективной и потому несправедливой, сказалась, конечно, разница поэтических культур обоих писателей»².

Как видим, Н. К. Гудзием подчеркивались различия в мировоззрении и творчестве авторов «Войны и мира» и «Братьев Карамазовых».

Еще более решительно разъединяет и противопоставляет Толстого и Достоевского Б. И. Бурсов. «Социальные истоки творческой деятельности этих писателей глубоко различны, в каком-то смысле даже противоположны,— утверждает он.—...Герои Толстого всегда были в высшей степени неприятны Достоевскому. Толстой же оставался более или менее безразличен к героям Достоевского»³. Не отрицая, что в созданных ими характерах «есть и нечто общее», исследователь большую часть своих сопоставлений героев Толстого и Достоевского начинает словом «напротив». И не только при сопоставлении героев. «Резко различны,— утверждает Бурсов,— пути духовных исканий Толстого и Достоевского». У Достоевского «другая эстетика», чем у Толстого. «И формы их литературной деятельности также чрезвычайно различны»⁴.

И вот — главный итог: «То, что сближало писателей,— говорит он,— было в глубине творчества каждого, а то что разъединяло, бросалось в глаза. Наконец,— и это, на мой взгляд, самое важное,— решая общие проблемы, каждый из них так был уверен в своей правоте, что ему словно не было дела до другого»⁵.

Итак — «самое важное», что вынес исследователь, изучая взаимоотношения двух великих писателей, а также пути и способы решения ими «общих проблем», — это впечатление об их полной отчужденности друг от друга. Они жили и работали так, словно ни одному из них «не было

¹ В кн.: «Эстетика Льва Толстого. Сб. статей под ред. акад. П. Н. Сакулина», М. 1929, стр. 222.

² Там же.

³ Б. И. Бурсов, Толстой и Достоевский.— «Вопросы литературы», 1964, № 7, стр. 67.

⁴ Там же, стр. 73, 74., 78.

⁵ Там же, стр. 67.

дела до другого», — утверждает Б. И. Бурсов. Заметим, что и в новой его работе «Личность Достоевского (Роман-исследование)» тема «Толстой и Достоевский» ставится и решается в таком же плане. Более того, названная работа начинается с утверждения о том, что не кто иной, как Толстой, призывал к настороженному отношению к Достоевскому. Этим «призывом» исследователь широко пользуется для того, чтобы подкрепить свою оценку Достоевского как «больного гения» и «опасного гения»¹.

Полемисты, антагонисты, антиподы, стоявшие на противоположных полюсах в идейной борьбе своего времени и в художественном творчестве, таковы, в конечном итоге, Толстой и Достоевский в трактовке Б. И. Бурсова.

Как мы видели, подобная трактовка не нова ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении. На наш взгляд, она не соответствует ни действительному характеру взаимоотношений Толстого и Достоевского, ни объективному анализу их взглядов и творчества.

И Достоевский и Толстой испытывали потребность личного и творческого общения друг с другом. И если их личные взаимоотношения «не состоялись», то духовное, творческое общение Толстого и Достоевского было весьма интенсивным и многообразным.

Известно, что судьба не раз сводила их весьма близко. Впервые это было в Петербурге в 1849 году. Молодой Толстой, приехав сдавать экзамены в Петербургский университет, жил в гостинице «Наполеон», напротив которой стоял дом Шиля, где снимал квартиру Достоевский. Так они, не зная друг друга, прожили рядом около трех месяцев, когда ночью 22 апреля Достоевский был арестован и увезен из дома Шиля в Петропавловскую крепость...

Прошло почти тридцать лет. Толстой на короткое время приехал в Петербург, где жил бывший каторжанин Достоевский. Оба они были приглашены их общим знакомым Н. Н. Страховым на лекцию философа Вл. С. Соловьева о богочеловечестве. И, как свидетельствует А. Г. Достоевская, оба горько сожалели о том, что Страхов их не познакомил в тот вечер: «Хоть бы я посмотрел на него, —

¹ «Звезда», 1969, № 12, стр. 85, 117. Общее у Толстого и Достоевского Б. И. Бурсов видит, главным образом, в том, что они были «автобиографические писатели... на самих себе они уясняли смысл человеческого бытия» (стр. 86). Но эта черта является общей и для многих других писателей. Она мало что проясняет в теме «Толстой и Достоевский».

говорил Федор Михайлович Н. Н. Страхову, — если уж не пришлось бы побеседовать».

Когда А. Г. Достоевская (уже после кончины мужа) встретила с Толстым и передала ему эти слова, он воскликнул: «Неужели? И ваш муж был на той лекции? Зачем же Николай Николаевич (Страхов.— К. Л.) мне об этом не сказал? Как мне жаль! Достоевский был для меня дорогой человек и, может быть, единственный, которого я мог бы спросить о многом и который бы мне на многое мог ответить»¹.

И Достоевский искал встречи с Толстым, чтобы также «спросить его о многом». Приехав в мае 1880 года в Москву на торжества по случаю открытия памятника Пушкину, Достоевский намеревался побывать у Толстого в Ясной Поляне. Но друзья отговорили его от поездки к Толстому, о чем он писал жене: «Сегодня Григорович сообщил, что Тургенев, воротившийся от Льва Толстого, болен, а Толстой почти с ума сошел и даже может быть совсем сошел» (Письма, IV, 154). И — в следующем письме: «О Льве Толстом и Катков подтвердил, что, слышно, он совсем помешался. Юрьев подбивал меня съездить к нему в Ясную Поляну... Но я не поеду, хотя очень бы любопытно было» (Письма, IV, 156).

Тургенев ездил тогда в Ясную Поляну для того, чтобы пригласить Толстого принять участие в пушкинских торжествах. Как пишет биограф Толстого П. И. Бирюков, Тургенев поехал в Ясную, «будучи убежден, что миссия его увенчается успехом... Но Лев Николаевич наотрез отказался участвовать в торжестве... Тургенева этот отказ так поразил, что, когда после пушкинского праздника Ф. М. Достоевский собирался приехать из Москвы к Льву Николаевичу и стал советоваться об этом с Тургеневым, тот изобразил настроение Льва Николаевича в таких красках, что Достоевский испугался и отложил исполнение своей заветной мечты»².

Из воспоминаний А. А. Толстой и А. Г. Достоевской явствует, что и в самые последние дни своей жизни Достоевский испытывал потребность общения с Толстым. За семнадцать дней до смерти он читал письма Толстого к

¹ А. Г. Достоевская, Воспоминания, «Художественная литература», М. 1971, стр. 393.

² П. И. Бирюков, Биография Льва Николаевича Толстого, т. II, М.— Пг. 1923, стр. 179.

А. А. Толстой, стараясь понять смысл идейного переворота, пережитого автором «Войны и мира» и «Анны Карениной»¹.

Примечательно, что и Толстой, навсегда покинув Ясную Поляну и отправившись к новым берегам, взял в дорогу роман «Братья Карамазовы».

Достоевскому случалось говорить и писать о Толстом вещи ошибочные и несправедливые. Однако не эти негативные суждения определяют его истинное отношение к Толстому, как к художнику, мыслителю, общественному деятелю, человеку.

В январе 1856 года Достоевский писал из ссылки А. Н. Майкову: «Л. Т. мне очень нравится, но, по моему мнению, много не напишет (впрочем, может быть, я ошибаюсь)» (Письма, I, 167). К этому времени в печати появились повести Толстого «Детство» и «Отрочество», военные рассказы «Набег» и «Рубка леса», «Севастополь в декабре месяце» и «Севастополь в мае», а также рассказы «Записки маркера» и «Метель». Не исключено, что до Семипалатинска, где тогда находился Достоевский, доходили не все номера журнала «Современник», в котором Толстой печатал свои первые вещи. Иначе трудно поверить, что Достоевский не увидел, как широко и мощно вступал в литературу Толстой.

С одобрением прочитав в журнале «Заря» панегирические, восторженные статьи Н. Н. Стрхова о «Войне и мире», Достоевский сообщил ему, что он согласен «буквально со всем», кроме *двух* строк. Каких же? «Две строчки о Толстом, с которыми я не соглашаюсь вполне, это — когда Вы говорите, что Л. Толстой равен всему, что есть в нашей литературе великого. Это решительно невозможно сказать! Пушкин, Ломоносов — гении. Явиться с *Арапом Петра Великого* и с *Белкиным* — значит решительно появиться с гениальным *новым словом*, которого до тех пор совершенно не было нигде и никогда сказано. Явиться же с *Войной и Миром*, — значит явиться после этого *нового слова*, уже высказанного Пушкиным, и это *во всяком случае*, как бы далеко и высоко ни пошел Толстой в развитии уже сказанного в первый раз, до него, гением нового слова. По-моему, это очень важно» (Письма, II, 206).

¹ «Переписка Л. П. Толстого с гр. А. А. Толстой, 1857—1903», СПб. 1911, стр. 26. 11 января 1881 года Достоевский был у А. А. Толстой и говорил с ней о письмах Толстого, а 28 января того же года Достоевского не стало.

В дальнейшем Достоевский много раз возвращался к «Войне и миру» и особенно тщательно изучал это произведение, задумав написать роман «объемом в «Войну и мир» (Письма, II, 263). В рукописных вариантах романа «Подросток» Достоевский дал краткую, но блестящую характеристику «Войны и мира», начав ее словами: «У меня, мой милый, есть один любимый русский писатель, он романист...»¹ Произносит эти и последующие слова о «любимом писателе» и его романе Версиков, но нет ни малейшего сомнения в том, что в них выражено и отношение самого Достоевского к роману «Война и мир» и его автору.

Достоевский восторженно встретил появление романа «Анна Каренина», посвятив ему ряд статей в «Дневнике писателя». «Анна Каренина», — писал он, — есть совершенство как художественное произведение... с которым ничто подобное из европейских литератур в настоящую эпоху не может сравниться...» (XII, 209).

Так от предположения о том, что Толстой «много не напишет», высказанного в середине 50-х годов, Достоевский — через полтора-два десятилетия — пришел к признанию за Толстым первенствующей роли в русской литературе. В первом номере «Дневника писателя» за 1877 год, характеризуя разнообразие вкусов и требований русских читателей, Достоевский указывал: «Граф Лев Толстой, без сомнения, любимейший писатель русской публики всех оттенков» (XII, 28).

Достоевскому принадлежит заслуга в том, что он одним из первых в русской и международной толстовщине заговорил о мировом значении творчества Толстого.

Бывший петрашевец Н. С. Кашкин, вместе с Достоевским отбывавший ссылку, записал следующие его слова: «Во все времена во всей мировой литературе не было таланта большего, чем Толстой»².

По свидетельству Страхова, Достоевский, восхищаясь только что появившимися в журнале шестой и седьмой частями романа «Анна Каренина», называл Толстого «богом искусства»³.

Достоевский необычайно высоко ценил значение мо-

¹ «Начала», 1922, № 2, стр. 218.

² Цит. по ст.: Н. Н. Гусев, Толстой и Достоевский. — «Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й», 1960, стр. 114.

³ «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894», СПб. 1914, стр. 117.

рально-этического, нравственного авторитета Толстого в русской литературе и в русском обществе. В «Дневнике писателя» за 1877 год, заканчивая статью о романе «Анна Каренина», он подчеркивал: «...Такие люди, как автор «Анны Карениной», — суть учителя общества, наши учителя, а мы лишь ученики их» (XII, 233).

С этим суждением перекликается следующая заметка из черновых записей Достоевского: «О том, что в литературе (в наше время) надо высоко держать знамя чести. Представить себе, что бы было, если б Лев Толстой, Гончаров оказались бы бесчестными?» — и отвечает: «Какой соблазн, какой цинизм и как многие бы соблазнились. Скажут: «если уж эти, то и т. д.». То же и наука»¹.

Много лет спустя эту мысль Достоевского о значении морального авторитета Толстого по-своему повторит Чехов. «...Когда в литературе есть Толстой, — писал он в 1900 году, — то легко и приятно быть литератором; даже сознавать, что ничего не сделал и не делаешь, не так страшно, так как Толстой делает за всех. Его деятельность служит оправданием тех упований и чаяний, какие на литературу возлагаются... Толстой стоит крепко, авторитет у него громадный, и, пока он жив, дурные вкусы в литературе, всякое пошлячество, наглое и слезливое, всякие шершавые, озлобленные самолюбия будут далеко и глубоко в тени. Только один его нравственный авторитет способен держать на известной высоте так называемые литературные настроения и течения. Без него бы это было беспастушное стадо или каша, в которой трудно было бы разобраться»².

Незадолго до смерти Достоевского к нему обратился один из его почитателей с просьбой посоветовать, какие книги и каких авторов он мог бы дать прочесть своей дочери. Назвав имена Пушкина и Гоголя, Диккенса и Вальтера Скотта и некоторых других авторов, Достоевский добавил: «*Лев Толстой должен быть весь прочтен*» (Письма, IV, 196. Курсив мой. — К. Л.).

Достоевский превосходно знал все появившиеся при его жизни художественные произведения Толстого. В то же время он внимательно следил за его публицистикой — статьями на социологические темы, например, знал статью Толстого о самарском голоде, написанную в 1873 году, с

¹ «Литературное наследство», т. 83, стр. 544—545.

² А. П. Чехов, Полн. собр. соч. и писем, т. 18, М, 1949, стр. 312—313.

одобрением читал его педагогические статьи (в журнале братьев Достоевских «Время» были помещены три сочувственных отзыва о педагогическом журнале Толстого «Ясная Поляна»), и, наконец, с особым интересом и волнением встретил он известия о крутом перевороте в мировоззрении своего великого современника.

За две недели до кончины Достоевского А. А. Толстая писала из Петербурга в Ясную Поляну Толстому: «Я эту зиму очень сошлась с Достоевским, которого давно любила заочно. Он со своей стороны любит вас, много расспрашивал меня, много слышал об вашем настоящем направлении и, наконец, спросил меня, нет ли у меня чего-либо писаного, где бы он мог лучше ознакомиться с этим направлением, которое его чрезвычайно интересует. Я вспомнила ваше прошлогоднее письмо и дала ему это письмо»¹.

Интересно, что, слушая чтение названного письма Толстого, в котором тот подробно говорит о смысле и причинах перемен в своих религиозных взглядах, Достоевский «хватался за голову и отчаянным голосом повторял: «Не то, не то!» Как вспоминает А. А. Толстая, «он не сочувствовал ни единой мысли Льва Николаевича»², выраженной в его письме.

Отметим, что «Не то, не то!» Достоевский восклицал и по поводу оценки Толстым так называемого русского добровольческого движения, высказанной в восьмой части романа «Анна Каренина», и по многим другим поводам.

Но как бы горячо ни полемизировал Достоевский с Толстым на страницах «Дневника писателя», сколько бы раз ни произносил он свое «Не то, не то!» — основное и главное в его отношении к Толстому выражено в тех его суждениях, которые мы привели выше. Толстой — по Достоевскому — величайший после Пушкина русский писатель, произведения которого еще при его жизни приобрели мировое значение. Его великие романы Достоевский оценил как, по его словам, факт особого значения, «который бы мог отвечать за нас Европе... на который мы могли бы указать Европе...» (XII, 207).

Достоевский, несомненно, творчески сопереживал художественный опыт Толстого, хотя и шел неизменно своим

¹ «Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. 1857—1903», СПб. 1911, стр. 332—333. Речь идет о письме Толстого к А. А. Толстой от 2—3 февраля 1880 года (см.: Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 63, М.—Л. 1934, стр. 6—9).

² Там же, стр. 26.

путем — непрестанных идейных и художественных исканий. Он видел в Толстом не врага, не антагониста и антипода, а великого современника, с деятельностью которого он стремился соотносить и соразмерять и свою собственную деятельность.

Толстой верно уловил эту основную сущность отношения к нему Достоевского и был вполне ею удовлетворен.

В первом же отклике на кончину Достоевского Толстой, выразив охватившие его переживания, попытался вместе с тем определить и характер своего отношения к Достоевскому, и меру своей близости к нему, как к человеку и писателю.

«Как бы я желал уметь сказать все, что я чувствую о Достоевском, — писал он Н. Н. Страхову в начале февраля 1881 года. — Вы, описывая свое чувство, выразили часть моего. Я никогда не видал этого человека и никогда не имел прямых отношений с ним, и вдруг, когда он умер, я понял, что он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек. Я был литератор, и литераторы все тщеславны, завистливы, я по крайней мере такой литератор. И никогда мне в голову не приходило меряться с ним — никогда. Все, что он делал (хорошее, настоящее, что он делал), было такое, что чем больше он сделает, тем мне лучше. Искусство вызывает во мне зависть, ум тоже, но дело сердца только радость. — Я его так и считал своим другом, и иначе не думал, как то, что мы увидимся, и что теперь только не пришлось, по что это мое. И вдруг за обедом — я один обедал, опоздал — читаю: умер. Опора какая-то отскочила от меня. Я растерялся, а потом стало ясно, как он мне был дорог, и я плакал, и теперь плачу»¹.

С. А. Толстая тогда же сообщила своей сестре Т. А. Кузминской о том, что ее мужа «ужасно поразила» кончина Достоевского².

«Он был самый, самый близкий, дорогой, нужный мне человек», — этим признанием Толстой поставил крест на домыслах людей, старавшихся представить его если не врагом, то непримиримым антиподом Достоевского.

Толстой здесь засвидетельствовал свое высокое уважение к памяти покойного писателя, решительно отверг попытки «столкнуть» его с Достоевским и указал на то глав-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 63, М.—Л. 1934, стр. 43.

² См.: Н. Н. Гусев, Летопись жизни и творчества Л. Н. Толстого. 1828—1890, М. 1958, стр. 531.

ное, что, как он думал, объединяло его с автором «Записок из Мертвого дома», — служебные «делу сердца».

Толстовский образ «делу сердца» включает в себя целый ряд понятий — эстетических, социально-педагогических, психологических и иных. Комплекс этих понятий корреспондирует с функциями искусства в их понимании Толстым и, прежде всего, с его учением о заражающей (эмоциональной) силе искусства, главным делом которого, по Толстому, является «дело сердца».

В служении «делу сердца» искусство осуществляет свой пафос человечности, пафос гуманности, в чем Толстой видел самое важное его назначение.

Так, уже в первом отклике на кончину писателя Толстой наметил очень высокие «уровни», на которых следовало искать линии его контактов и связей с Достоевским, предостерегая этим любые попытки снизить, измельчить, ополщить характеристику и оценку их взаимоотношений.

Этот отклик Толстого на кончину Достоевского сразу же получил широкую огласку¹. Мнимые друзья и недруги покойного писателя были им недовольны и попытались внушить Толстому недоброжелательное отношение к Достоевскому.

В 1883 году Н. Н. Страхов прислал в Ясную Поляну книгу «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». Толстой проявил к ней большой интерес. «Из книги вашей я первый раз узнал всю меру его ума, — писал он Страхову. — ...И я все так же жалею, что не знал его»².

Заметим, что Толстой написал эти слова в ответ на письмо Страхова, в котором последний «каялся» в том, что в составленной им биографии Достоевского умолчал об отрицательных сторонах его характера, назвав его «истинно несчастным и дурным человеком».

Отвечая на «покаянные» признания Страхова, Толстой писал:

«Мне кажется, вы были жертвою ложного, фальшивого отношения к Достоевскому, не вами, но всеми преувеличе-

¹ Письмо Толстого к Н. Н. Страхову от 5—10 февраля 1881 года, где Толстой подробно говорит о своем отношении к Достоевскому, Страхов привел в речи на заседании Славянского благотворительного общества, состоявшемся 14 февраля 1881 года, а через две недели оно было напечатано в газете «Русь» (1881, № 16).

² «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым, 1870—1894», СПб, 1914, стр. 309.

ния его значения, и преувеличения по шаблону — возведения в пророка и (мученика) святого — человека, умершего в самом горячем процессе внутренней борьбы добра и зла. Он трогателен, интересен, но поставить на памятник в поучение потомству нельзя человека, *который вся борьба*¹.

Не пророк, не мученик и не святой, а зеркало «всей борьбы» грешного мира; человек, обуреваемый страшной внутренней борьбой добра и зла, всю свою сознательную жизнь прошедший в исканиях истины, — таким был Достоевский в представлении Толстого.

На совести Страхова осталось то, что письмо Толстого к нему, содержавшее резкий протест как против «разоблачений» Достоевского, так и против его канонизации, четверть века оставалось неопубликованным². Появилось оно в печати в пору своего написания — и высшие иерархи православной церкви не смогли бы с такой бесцеремонностью «тянуть» Достоевского в свои союзники³. Архиепископ херсонский и одесский Никанор говорил и писал тогда, что Достоевский, пройдя «все ступени ниспадения и восстания, стал не только достойнейшим и полезнейшим сыном отечества, но и обновленным сыном отца небесного...». Он употребил свой гений «исключительно на глубоко художественное разъяснение притчи Спасителя о блудном сыне»⁴.

Толстовская характеристика Достоевского как страстного искателя истины, ум и сердце которого терзали глубочайшие противоречия, противостояла стараниям клерикалов выдать умершего писателя чуть ли не за одного из

¹ «Яснополянский сборник. Статьи и материалы. Год 1960-й», Тула, 1960, стр. 123. Текст письма здесь впервые приведен по его подлиннику, хранящемуся в Отделе рукописей Государственного музея Л. Н. Толстого.

² Оно вызвало возражения со стороны адресата (см. «Переписка Л. Н. Толстого с Н. Н. Страховым. 1870—1894», СПб. 1914, стр. 310) и появилось в печати только в 1908 году (П. И. Бирюков, Лев Николаевич Толстой. Биография, т. II, М. 1908, стр. 457—458), после смерти Н. Н. Страхова.

³ См., например, «труды» архиепископа Антония (Храповицкого): «Пастырское изучение людей и жизни по сочинениям Ф. М. Достоевского», Казань, 1898, «Достоевский как проповедник христианского возрождения». — В кн.: «Ф. М. Достоевский как проповедник христианского возрождения и вселенского православия», изд. религиозно-философской библиотеки, М. 1908.

⁴ Из эпитафии к указанной выше книге архиепископа Антония (Храповицкого) «Ф. М. Достоевский как проповедник христианского возрождения и вселенского православия».

«отцов церкви», а также последующим попыткам К. Леонтьева, Д. Мережковского, Вл. Соловьева, С. Булгакова свести смысл его исканий к поискам новой религии, очищенной от церковных канонов и догматов.

Толстой бурно протестовал против попыток превратить Достоевского в пророка, мученика и святого. И это невольно заставляет вспомнить, как тремя десятилетиями позднее Горький протестовал против подобной канонизации Толстого: «Я не хочу видеть Толстого святым; да пребудет грешником, близким сердцу насквозь грешного мира, навсегда близким сердцу каждого из нас»¹.

В борьбе против канонизации Толстого Горький нашел поддержку у Ленина: «Насчет Толстого вполне разделяю Ваше мнение, что лицемеры и жулики из него святого будут делать»².

В феврале 1901 года Святейший синод по инициативе К. П. Победоносцева отлучил Толстого от православной церкви. А в последние дни и часы его жизни высшие церковные чины попытались инсценировать «примирение» отлученного писателя с церковью. «...Святейшие отцы,— писал по этому поводу В. И. Ленин,— только что проделали особенно гнусную мерзость, подсылая попов к умирающему, чтобы надуть народ и сказать, что Толстой «раскаялся»³.

При всем различии «исходных позиций», с которых Толстой вел борьбу за Достоевского, а Горький и Ленин за Толстого, это были важные звенья общей борьбы за культурное наследие, которую передовые и демократические силы России вели с реакционным лагерем.

Непрестанно и сочувственно следя за деятельностью Достоевского — искателя истины, Толстой с острым профессиональным интересом писателя следил и за его художественным творчеством. Трудно назвать художественное произведение Достоевского, которое не вызвало бы тех или иных откликов у Толстого. Как мы уже говорили, нередко Толстой давал разноречивые оценки произведений своего собрата по перу. Коллекционируя и комментируя подобные оценки, исследователи как-то не удосужились до сих пор поставить естественный и, в сущности, главный вопрос: а какими мерками Толстой измерял значение про-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 14, М. 1951, стр. 284.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 11.

³ Там же, т. 20, стр. 22.

изведений Достоевского-художника, какое место отводил ему в русской и мировой литературе?

В статье «Несколько слов по поводу книги «Война и мир» (1868) Толстой указывал: «Начиная от «Мертвых душ» Гоголя и до «Мертвого дома» Достоевского, в новом периоде русской литературы нет ни одного художественного прозаического произведения, немного выходящего из посредственности, которое бы вполне укладывалось в форму романа, поэмы или повести»¹.

Осенью 1880 года Толстой снова вспомнил «Записки из Мертвого дома» Достоевского. «На днях нездоровилось, и я читал Мертвый дом,— писал он Н. Н. Страхову.— Я много забыл, перечитал, и не знаю лучше книги изо всей новой литературы, включая Пушкина... Если увидите Достоевского, скажите ему, что я его люблю»².

В трактате «Так что же нам делать?» (1882—1886) Толстой резко ставил вопрос о долге художественной интеллигенции перед народом: «...Чем удовлетворим его (народа.— *К. Л.*) художественным требованиям? Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, Л. Толстым?..»³

Приведем еще несколько суждений о Достоевском, высказанных «поздним» Толстым.

«Достоевский, Гоголь — это серьезные писатели»⁴.

«О Достоевском не спросишь: что он хотел сказать? Его где ни раскрой,— ясно видишь его мысль и чувство, и намерение, его ощущения, все, что в нем накопилось, что его переполняло и требовало выхода»⁵.

«Гоголь, Достоевский и, как это ни странно, Пушкин— писатели, которых я особенно ценю»⁶.

Итак, начиная с 60-х годов прошлого века и кончая последним годом жизни, Толстой неизменно ставит Достоевского в одном ряду с самыми крупными русскими писателями, творчество которых имеет мировое значение.

Толстой относил Достоевского к тем нашим писателям, кто смело вел русскую литературу по пути самобытного развития, искал и находил новые художественные формы для выражения нового содержания.

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 16, стр. 7.

² Там же, т. 63, стр. 24.

³ Там же, т. 25, стр. 350.

⁴ Н. П. Гусев, Два года с Л. Н. Толстым, М. 1912, стр. 279.

⁵ В. Миклулич, Тени прошлого, СПб. 1914, стр. 27.

⁶ В. Булгаков, Л. Н. Толстой в последний год его жизни, Гослитиздат, М. 1957, стр. 91.

Причисляя Достоевского к *серьезным* писателям, Толстой ценил его способность ставить в своих произведениях и самые большие, «вечные» вопросы жизни, и острые, нерешенные вопросы текущей действительности.

Мы привели лишь некоторые из взаимооценок двух великих современников. Но их вполне достаточно для того, чтобы убедиться в глубоком и постоянном интересе, который питали Достоевский и Толстой друг к другу. Вполне очевидно, что каждому из них «было дело» до другого!

Если выделить в многочисленных и разноречивых взаимооценках Достоевского и Толстого главные, ведущие линии, то выясняется, что оба они отчетливо представляли меру и масштабы значения друг друга в отечественной и мировой литературе. Выясняется также, что при всей несхожести жизненного и творческого путей, Достоевский и Толстой не считали себя антагонистами и никогда не вели междоусобной «войны».

Однако во взаимоотношениях этих двух современников, столь сложных по своим характерам, не могли не сказаться их оригинальные личности, их особенные позиции в современности. Поэтому степень близости или различий их идейных и творческих позиций может быть определена не только и не столько тем, что они писали и говорили друг о друге, а прежде всего и более всего тем, как они ставили и решали важнейшие проблемы своего века.

3

Буржуазная критика употребила немало усилий на то, чтобы «отлучить» Достоевского и Толстого от истории демократической и социальной мысли России, противопоставить их деятелям освободительного движения, изобразить их противниками борьбы за освобождение народа и, «доказав» все это тенденциозно подобранными суждениями великих писателей, объявить, что их наследие не имеет ничего общего с «*конкретными*» вопросами демократии и социализма», постановку которых В. И. Ленин считал одной из величайших заслуг Толстого¹. И поскольку на доказательство своих «выводов» буржуазная критика потратила не менее века, то можно себе представить, какое количество легенд и мифов о Достоевском и Толстом было

¹ См.: В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 23.

выпущено ею в свет и находится «в обращении» по настоящее время.

Созданию буржуазной критикой мифа о полной враждебности Достоевского и Толстого идеалам демократии и социализма в немалой мере способствовали два обстоятельства. Во-первых, явные пробелы в изучении истории духовного развития великих писателей-современников, не восполненные до сих пор. Во-вторых, явные пробелы в изучении истории русской освободительной мысли, таких, например, ее этапов, как народничество 70—80-х годов¹. Оба эти обстоятельства имеют прямое отношение к теме нашей статьи.

Когда оба указанных пробела будут в достаточной мере восполнены, каждый непредубежденный читатель убедится в том, что ни Достоевского, ни Толстого невозможно «отлучить» от того долгого и, по характеристике В. И. Ленина, мучительного пути, который прошла наша общественная мысль в поисках верной теории, ставшей «руководством к действию» уже на третьем этапе русского освободительного движения.

Приобщение Достоевского и Толстого к социалистической мысли началось на заре возникновения кружков социалистической интеллигенции в России.

Составляя в 1903 году «План писем о задачах революционной молодежи», В. И. Ленин отметил, что создание социалистической интеллигенции в России не является делом «последних дней», а есть «полувековое создание, начиная от кружка петрашевцев, примерно»².

Достоевский, посещавший сначала кружок Белинского, в 1847 году вступил в кружок Петрашевского и стал одним из самых активных и видных его членов, со всей страстью отдавшись идеям «захватывающих душу учений», какими он в ту пору видел учения социалистов-утопистов (XI, 136).

«Без малейшего раскаяния» стоял он с товарищами на эшафоте, ожидая расстрела (XI, 138). За минуту до расстрела двадцативосьмилетний Достоевский услышал, что смертная казнь ему и его товарищам заменена каторгой и

¹ Об этом свидетельствует, в частности, дискуссия по вопросам литературного народничества, время от времени возникающая на страницах наших журналов (см.: «Вопросы литературы», 1957, 1960, 1961 и др.) и научных изданий (см.: «Вестник Ленинградского университета», № 8, Серия истории, языка и литературы, вып. 2, Л. 1961).

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 438.

ссылкой... Какие бы перемены ни претерпели его взгляды в дальнейшем, Достоевский до конца жизни гордился, тем, что он был петрашевцем¹.

Среди толстоведов существуют разные точки зрения по вопросу о том, был ли молодой Толстой связан с петрашевцами². Почти все литературоведы, касавшиеся этой темы, говорят о том, что в студенческие годы Толстой встречался в Казани с людьми, близко знавшими петрашевцев, но не с самими петрашевцами, находившимися в Петербурге. Однако есть данные, что в те годы и в Казани существовал и действовал кружок петрашевцев. «Кружки петрашевцев существовали в Москве, Казани, Ростове-Ярославском, Тамбове», — читаем мы в примечаниях к приведенным выше ленинским словам о петербургском кружке петрашевцев³. Если это так, то и в Казани и, возможно, в Петербурге, где Толстой жил с февраля до конца мая 1848 года, он мог общаться не только с людьми, знавшими петрашевцев, но и с самими петрашевцами.

Молодого Толстого, как и молодого Достоевского, привлекали к исканию социалистической мысли петрашевцы и близкие им люди. «Само собою разумеется, что речь идет не о том, чтобы сделать Толстого «петрашевцем», а только о том, чтобы показать связь молодого Толстого с передовыми социальными идеями 40-х годов»⁴, — справедливо писал Б. М. Эйхенбаум.

Знакомство с идеями и идеалами социалистов 40-х годов оказало на молодого Толстого, как и на молодого Достоевского, такое влияние, масштабы и значение которого трудно переоценить. Как мыслители и художники-гуманисты, они были вдохновлены идеями социалистов о возможности «всеобщего счастья», «всеобщего благосостояния», о создании условий для воспитания «гармонического человека», о воспитании в нем таких «добродетелей», ко-

¹ О Достоевском-петрашевце см.: Н. Ф. Бельчиков, Достоевский в процессе петрашевцев, 2-е изд., М. 1971.

² См.: Б. Эйхенбаум, Из студенческих лет Л. Н. Толстого. — «Русская литература», 1958, № 2, стр. 69—84; Б. Эйхенбаум, Л. Толстой и петрашевцы. — «Русская литература», 1959, № 4, стр. 218—220; А. Шифман, Был ли Толстой петрашевцем? — «Вопросы литературы», 1967, № 2, стр. 53—73; Г. Галаган, Л. Толстой и петрашевцы. — «Русская литература», 1965, № 4, стр. 137—148; Т. Усаккина, Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века, Саратов, 1965, стр. 149—158.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 7, стр. 514.

⁴ «Русская литература», 1959, № 4, стр. 220.

которые обеспечат «гармоническое развитие всех человеческих потребностей и соответствующих им способностей»¹.

Признавая значительность социально-философских и морально-этических исканий социалистов-утопистов, молодой Толстой занес в дневник 1851 года следующую запись: «Искали философальный камень, нашли много химических соединений. — Ищут добродетели с точки зрения социализма, т. е. отсутствия пороков, найдут много полезных моральных истин»². Отметив, что эти слова являются цитатой из книги Пьера Леру «О человечестве», Б. М. Эйхенбаум указал, что заключенным в них сравнением воспользовался Достоевский в своих показаниях на процессе петрашевцев³. В мечтаниях социалистов-утопистов он видел «алхимию прежде химии», которая со временем принесет нечто «благоразумное и благодетельное для общественной пользы»⁴.

Значение деятельности социалистических кружков 40-х годов для формирования взглядов молодого Толстого еще далеко не раскрыто нашим литературоведением, как не выяснены его связи с их участниками⁵.

Молодой Толстой, уехав из Петербурга, не только не порывает связей с людьми, причастными к делу Петрашевского, но ищет новых знакомств с петрашевцами. В начале 50-х годов, находясь на Кавказе в армии, он знакомится с сосланными сюда петрашевцами А. И. Европеусом и Н. С. Кашкиным, который, как это подчеркивал Толстой, «судился вместе с Достоевским»⁶.

В 50-е годы — время пребывания Достоевского в Сибири — Толстой проходит большую жизненную школу, участвуя в трех войнах (кавказской, дунайской и крымской), пытаясь по-своему решить вопрос об освобождении крестьян, знакомясь с жизнью европейских стран, стремясь

¹ Цит. по кн.: Т. У с а к и н а, Петрашевцы и литературно-общественное движение сороковых годов XIX века, стр. 152.

² Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 72.

³ См.: «Русская литература», 1959, № 4, стр. 219.

⁴ См.: Н. Ф. Б е л ь ч и к о в, Достоевский в процессе петрашевцев, 2-е изд., М. 1971, стр. 146.

⁵ Весной 1851 года Толстой был частым гостем семьи своей двоюродной тетки А. В. Беэр (урожд. Ржевской), состоявшей «в дружественных отношениях с кружками Грановского, Станкевича, Бакунина, Белинского, Киреевского и др.» (Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 46, стр. 338). Эта страница жизни молодого Толстого совершенно не освещена его биографами.

⁶ Цит. по кн.: А. Б. Г о л ь д е н в е й з е р, Вблизи Толстого, Гослитиздат, М. 1959, стр. 88.

разобраться в сложном переплете идейной и социальной борьбы накануне реформы; он приходит к выводу о том, что «великие перемены ожидают Россию. Нужно трудиться и мужаться, чтобы участвовать в этих важных минутах в жизни России»¹.

Вопрос о предстоящих в стране переменах Толстой решил обсудить с Герценом. Презрев всяческие запреты и предостережения, он едет в 1861 году в Лондон и, живя там более полумесяца, почти ежедневно посещает Герцена. За это Толстой едва не поплатился своей свободой.

Вскоре по возвращении Толстого из заграничной поездки жандармы произвели в Ясной Поляне свирепый погром, стараясь найти запрещенную литературу и прежде всего герценовские издания. Сделать это им не удалось, но с той поры и до конца дней Толстой находился под подозрением, за ним был установлен надзор².

Получив от Толстого полное гнева и возмущения письмо о полицейском палете на Ясную Поляну, его тетка А. А. Толстая, в ту пору фрейлина императорского двора, писала из Петербурга: «Поймите меня: я не защищаю произвола, но я обращаю ваше внимание на то, что есть, чтобы вы не подумали, что эта мера направлена исключительно на вас. Нет, вы, к несчастью, незаслуженно попали в общую массу подозрительных людей, наводняющих Россию»³.

Сама о том не ведая, А. А. Толстая верно определила место своего знаменитого родственника в той борьбе, которая развертывалась в стране в связи с отменой крепостного права. Он был с теми, кто уже тогда составлял «общую массу» подозрительных для царского правительства людей.

Вслед за Толстым вскоре с Герценом встретился Достоевский, приехавший в Лондон летом 1862 года. Как и за всеми лицами, посещавшими Герцена, за ним был установлен тайный надзор агентов III Отделения, и его имя попало в «Список лиц, которых правительство велело арестовать».

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 47, стр. 37.

² В архиве III Отделения хранится заведенное в 1862 году «Дело о графе Льве Толстом», составившее «39-ю часть серии дел под общим заголовком «О революционном духе народа в России и о распространении по сему случаю возмутительных воззваний» (см.: Н. Н. Гусев, Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1855 по 1869 год, АН СССР, М. 1957, стр. 497).

³ «Переписка Л. Н. Толстого с гр. А. А. Толстой. 1857—1903», СПб. 1911, стр. 172.

ствовать по возвращении из-за границы», опубликованный Герценом в «Колоколе»¹.

Личное общение с деятелями русского освободительного движения имело и для Достоевского и для Толстого весьма серьезные последствия и не может быть вычеркнуто из их биографий. Оно не может не приниматься во внимание и при изучении формирования их взглядов, какую бы сложную эволюцию ни претерпели они в дальнейшем своем развитии.

Подобно тому как Достоевский в последние годы жизни с любовью вспоминал о своих давних встречах с Белинским, «поздний» Толстой любил вспоминать о своих посещениях Герцена. «Живой, отзывчивый, умный, интересный,— рассказывал он,— Герцен сразу заговорил со мною так, как будто мы давно знакомы, и сразу заинтересовал меня своей личностью. Я ни у кого уже потом не встречал такого редкого соединения глубины и блеска мыслей...»²

Из подробного отзыва Достоевского о статье Н. Н. Стрехова «Литературная деятельность Герцена» («Заря», 1870, № 3) можно увидеть, какой глубокий интерес испытывал он к личности, художественному творчеству и публицистике лидера «Лондонской вольницы пятидесятых годов»³. По мнению Достоевского, Герцен «был, всегда и везде,— поэт по преимуществу. Поэт берет в нем верх везде и во всем, во всей его деятельности. Агитатор — поэт, политический деятель — поэт, социалист — поэт, философ — в высшей степени поэт! Это свойство его натуры» (Письма, II, 259).

Достоевскому вторил Толстой. «Герцен — это поэтическая натура и философская», — говорил он летом 1905 года⁴.

Герцен привлекал Толстого и Достоевского богатством натуры, многообразием форм своей кипучей деятельности, тем, что, подобно им самим, он был «поэтом по преимуществу», у которого они многому учились и, в частности, тому, как ставить перо на службу живым потребностям времени. «Нужно,— замечал Толстой,— быстро и бойко,

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XVI, АН СССР, М. 1959, стр. 229.

² Цит. по кн.: П. Сергеевко, Толстой и его современники, М. 1911, стр. 13.

³ Так Герцен называет себя в «Былом и думах».

⁴ «Литературное наследство», т. 41—42, М. 1941, стр. 511.

по-герценовски, по-журнальному, писать о современных событиях»¹.

В нашем литературоведении имеется ряд работ, в которых освещается отношение Достоевского и Толстого к Герцену. Однако нужно признать, что эта тема изучалась у нас до сих пор недостаточно. А между тем она вплотную подводит нас к большой социально-философской, историко-литературной и эстетической проблеме — об идейных и творческих связях Достоевского и Толстого с народничеством, взятым в самом широком его понимании.

В статье «О народничестве», написанной в 1913 году, В. И. Ленин указывает: «Народничество очень старо. Его родоначальниками считают Герцена и Чернышевского»². Народничество дожило до революции 1905 года, которая, «показав все общественные силы России в открытом, массовом действии классов, дала генеральную проверку народничеству и определила его место. Крестьянская демократия — вот единственное реальное содержание и общественное значение народничества»³.

В той же статье Ленин дал краткую характеристику народнической идеологии: «Народничество есть идеология (система взглядов) крестьянской демократии в России». Ленин призвал сознательных рабочих «внимательно следить за тем, как изменяется эта идеология»⁴.

Многие годы наше литературоведение занималось проблемой так называемого литературного народничества, отчленив ее от более широкой проблемы связей литературы с народничеством в том широком его понимании, которое дано в приведенных выше суждениях Ленина.

Изучая творчество беллетристов-народников (Засодимского, Златовратского, Наумова и др.), исследователи помнили предостережение Плеханова, указывавшего, что «народничество как литературное течение, стремящееся к исследованию и правильному истолкованию народной жизни, — совсем не то, что народничество как социальное учение, указывающее путь «ко всеобщему благополучию». Первое не только совершенно отлично от другого, но оно может... прийти к прямому противоречию с ним»⁵. Как

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 88, стр. 179.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 22, стр. 304.

³ Там же, стр. 305.

⁴ Там же, стр. 304.

⁵ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения, т. V, М. 1958, стр. 71.

это происходит, Плеханов прекрасно показал в той же статье на примере Глеба Успенского.

Однако в последние годы в нашем литературоведении все громче звучат голоса исследователей, выступающих за значительное расширение круга литературных явлений, связанных с народничеством. «Мы,— пишет Н. И. Соколов,— имеем в виду Герцена и Огарева, Чернышевского и Добролюбова, Тургенева и Некрасова, Щедрина и Глеба Успенского, Достоевского и Л. Толстого... Главное при этом заключается не в том, чтобы кого-то назвать писателем-народником, а других — противниками народничества. Главное — выявить многосложные идейные и творческие связи писателей с идейными исканиями народников, с их революционной практической деятельностью»¹. В числе ближайших тем, требующих исследования, Н. И. Соколов называет темы «Достоевский и революционные народники», «Идейные искания Л. Толстого 70—80-х годов и народничество».

О народничестве Толстого говорит Ленин в статье «Л. Н. Толстой и его эпоха» и в письме к А. М. Горькому от 3 января 1911 года. Эти краткие ленинские указания должны стать компасом для тех исследователей, кто поставил своей задачей изучение связей Толстого с народничеством. И не только Толстого, а и Достоевского.

Совершенно очевидно, что, сопоставляя взгляды Толстого с народническими взглядами, Ленин имеет в виду не литературное народничество, а все общественно-историческое движение русского народничества, в самом широком его понимании. Очевидно далее, что это сопоставление Ленин проводит не по частным, а по самым коренным вопросам эпохи: какой общественный строй «укладывался» в пореформенной, предреволюционной России, какие общественные силы его создавали, кому принадлежало будущее.

Близость Достоевского и Толстого к народникам проявляла себя прежде всего в их ответах на эти большие вопросы. «Подобно народникам,— говорит о Толстом Ленин,— он не хочет видеть, он закрывает глаза, отвертывается от мысли о том, что «укладывается» в России никакой иной, как буржуазный строй»².

¹ Н. И. Соколов, В. И. Ленин о народничестве и проблемы истории русской литературы.— «Вестник Ленинградского университета», № 8, Серия истории, языка и литературы, вып. 2, Л. 1961, стр. 89.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 101.

Подобно народникам и Достоевский мечтал об особом пути развития России, не похожем на тот путь, которым шел буржуазный Запад. В свете этой идеи так называемое «почвенничество» Достоевского должно быть соотнесено с народничеством (разумеется, не отождествляясь с ним).

Характеризуя общее направление общественно-политической борьбы в стране, развернувшейся после 19 февраля 1861 года, знаменовавшего «начало новой, буржуазной, России, выраставшей из крепостнической эпохи», В. И. Ленин указал на то, что исход этой борьбы вплоть до конца 900-х годов определяли «представители двух исторических тенденций, двух исторических сил» — либералы 60-х годов и Чернышевский¹.

«Эти две исторические тенденции,— говорит Ленин,— развивались в течение полувека, прошедшего после 19-го февраля, и расходились все яснее, определеннее и решительнее». С одной стороны, «росли силы либерально-монархической буржуазии», а с другой,— «росли силы демократии и социализма — сначала смешанных воедино в утопической идеологии и в интеллигентской борьбе народолюбцев и революционных народников, а с 90-х годов прошлого века начавших расходиться по мере перехода от революционной борьбы террористов и одиночек-пропагандистов к борьбе самих революционных классов»².

Указанные Лениным две исторические тенденции, которые, по его словам, «в 61-м году только поместились в жизни, только-только обрисовались в литературе», в последующие десятилетия выросли и развились и в революции 1905 года «нашли себе выражение в движении *масс*, в борьбе *партий* на самых различных поприщах... Тенденции демократическая и социалистическая отделились от либеральной и размежевались друг от друга»³.

Далее Ленин говорит о том, как проявили себя в революции 1905 года пролетариат и крестьянство. Отметив, что крестьянство было организовано несравненно слабее, нежели пролетариат, что монархические (и связанные с ними конституционные) иллюзии нередко «порождали у крестьян пустую мечтательность о «божьей земле» вместо натиска на дворян-землевладельцев», Ленин подчеркивает, что, «в общем и целом, крестьянство, как масса, боро-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 174.

² Там же, стр. 176.

³ Там же, стр. 176—177.

лось именно с помещиками, выступало революционно», а его представители во всех трех Думах, преодолевая свои колебания, отстаивали «настоящую демократию»¹.

Мысль Ленина о двух исторических тенденциях, двух исторических силах, определявших развитие русской общественной жизни и находивших отражение в литературе, дает нам ключ для того, чтобы выяснить место, роль и значение Толстого и Достоевского в идейной борьбе их эпохи.

По историко-литературным схемам и шаблонам дооктябрьского и современного буржуазного литературоведения Толстой и Достоевский были главными антиподами революционных сил своего времени — демократов 60-х годов, пародников 70-х годов, а позднее и пролетарских революционеров.

Статьи Ленина о Толстом, о которых речь пойдет ниже, показали полную несостоятельность стараний реакционной и либеральной печати использовать противоречия взглядов и творчества великого писателя для борьбы против демократии и социализма.

К сожалению, в литературе о Достоевском нет ничего равного — по глубине и силе анализа — ленинским статьям о Толстом. Исследователи наследия Достоевского редко обращаются к его оценке революционно-демократической критикой. Тенденция противопоставления его передовым силам русской общественной мысли укоренилась настолько прочно, что и сегодня — даже в некоторых советских изданиях — писателя квалифицируют как убежденного защитника националистических, монархических и клерикальных взглядов, восхвалявшего «господствующие порядки», остававшегося художником-гуманистом лишь до начала 60-х годов, а потом растерявшего весь свой гуманизм².

В ряде работ, освещающих взаимоотношения Достоевского с Белинским и Герценом, Чернышевским и Щедриным, на первый план выдвигается их полемика и революционные демократы выступают согласным хором как непримиримые его противники³. Между тем революционные демократы, полемизируя с Достоевским, подвергая передко суровой критике его ошибочные суждения, умели увидеть главное в произведениях писателя — его верность

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 177.

² А. А. Галактионов, П. Ф. Пикандров, Русская философия XI—XIX веков, «Наука», Л. 1970, стр. 352, 353, 355.

³ См., например, книгу С. Борщевского «Щедрин и Достоевский», Гослитиздат, М. 1956.

требованиям реализма, гуманистическую устремленность его творчества. Уже первое произведение Достоевского — роман «Бедные люди» — не оставляло сомнений в том, что демократический лагерь приобрел в его лице своего большого художника. «Честь и слава молодому поэту, — писал Белинский, — муза которого любит людей на чердаках и в подвалах»¹. По свидетельству П. В. Анненкова, Белинский увидел в «Бедных людях» первую попытку создания «социального романа» в русской литературе².

Пятнадцать лет спустя Добролюбов, развивая мысли Белинского о первом романе Достоевского, отметил, что его приниженный и задавленный герой не только мучается и страдает, но и готов протестовать против своих мучителей. В знаменитой статье «Забитые люди» (1861) Добролюбов говорит, что общая черта всех произведений Достоевского — это «боль о человеке» и что основное внимание писателя приковано к двум типам людей — кротким и ожесточенным. Причины забитости, смирения и ожесточенности его героев Добролюбов объяснил социальными условиями их жизни, а не особенностями русского национального характера (как объясняла их славянофильская и близкая ей критика).

Глубоко раскрыв противоречивость взглядов Достоевского, проявившуюся и в его суждениях об искусстве, и в художественных произведениях 40-х — начала 60-х годов, Добролюбов подчеркнул мысль о демократической направленности творчества писателя, о его верности требованиям реализма и идеалам гуманности.

Десятью годами позднее революционно-демократическая критика вновь дала свою оценку идейных позиций и творчества Достоевского. Поводом для этого явился выход в свет его романа «Идиот».

«По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, — писал Щедрин, — этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предведений и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»³.

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. IX, стр. 554.

² П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Гослитиздат, 1960, стр. 282.

³ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, «Художественная литература», М. 1970, стр. 412.

Острейшая постановка «частных», «запутанных и невыясненных» вопросов текущего времени и попытка запечатлеть «стремление человеческого духа прийти к равновесию, к гармонии» и составляют, по мысли Щедрина, главную особенность творческого метода автора романа «Идиот», в котором сделана попытка «изобразить тип человека, достигшего полного нравственного и духовного равновесия...»¹.

Щедрин говорит далее: «...это такая задача, перед которою бледнеют всевозможные вопросы о женском труде, о распределении ценностей, о свободе мысли и т. п. Это, так сказать, конечная цель, в виду которой даже самые радикальные разрешения всех остальных вопросов, интересующих общество, кажутся лишь промежуточными станциями»².

Эти суждения Щедрина о Достоевском необычайно важны, прежде всего, в методологическом отношении.

Щедрин ведет здесь разговор о двух видах целей, в достижении которых участвует литература. Одни из них связаны с «отдаленнейшими исканиями человечества», с его «конечной целью». А другие связаны с ближайшими задачами текущего дня.

По убеждению Щедрина, писатели такого масштаба, как Достоевский, необыкновенно чутки к стратегическим, дальним, конечным целям человечества, устремляясь к ним своей «заветнейшей мыслью», своими «предведениями и предчувствиями». Именно этим они и близки к идейным исканиям передовых людей своей эпохи, усилия которых «всцело обращены в ту самую сторону, в которую, по видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора»³.

Высоко оценив положительный идеал Достоевского, Щедрин далее отмечает у писателя непоследовательность его мысли, срывы и ошибки, характеризовавшие его выступления против «так называемого нигилизма» и на страницах романа «Идиот», и в других произведениях⁴.

И Белинский, и Добролюбов, и Щедрин, подвергая бескомпромиссной критике метания мысли Достоевского, его просчеты и срывы, умели выделить, подчеркнуть и оценить *главное* в творчестве писателя. Их отзывы о произведениях Достоевского середины 40-х, начала 60-х и начала 70-х го-

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, «Художественная литература», М. 1970, стр. 413.

² Там же.

³ Там же, стр. 412.

⁴ Там же.

дов засвидетельствовали в определенных отношениях близость писателя к демократическому лагерю.

К сожалению, народническая критика последующих лет (Михайловский, Скабичевский) во многом отступила от методологических принципов, разработанных ее предшественниками, и не сумела в новых произведениях Достоевского увидеть и оценить главные черты, определить основные контактные линии, связывавшие писателя с устремлениями передовых сил эпохи.

Народническая критика 80—90-х годов не сумела понять и оценить также и то новое, что определилось в эти десятилетия в мировоззрении и творчестве Толстого.

Достаточно напомнить, что этот новый этап в биографии великого писателя Михайловский трактовал как его бегство в страну-утопию, где «реки в кисельных берегах молоком текут», где не слышно шума и грома «водоворота жизни»¹.

Михайловский и Скабичевский были убеждены в том, что *раздвоенность* есть определяющая черта мировоззрения и творчества Достоевского и Толстого. Одним из первых в русской и зарубежной критике заговорив о *раздвоенности* взглядов Толстого, Михайловский попытался разграничить их сильные («десница») и слабые («шуйца») стороны². Но критик не увидел, какими путями они соединяются в противоречивое единство и в чем состоит диалектика их взаимосвязей.

Народническая критика 80-х, 90-х и 900-х годов много говорила о «почвенничестве» Достоевского и народничестве Толстого, то сближая, то противопоставляя их взгляды и позиции. При этом высшим критерием для оценки народолюбия великих писателей выдвигалась программа так называемого критического народничества, лидером которого был Н. К. Михайловский.

Слабостью «политической платформы» и «общественной программы» Достоевского при таком подходе к их оценке считалось то, что «примкнуть к критическому народничеству он не мог, расходясь с ним в коренном вопросе — чего надо держаться, *меньш* или *интересов* народа»³. Достоевский, говорит Иванов-Разумник, «держался»

¹ Н. К. Михайловский, Соч., т. VI, СПб. 1897, стр. 370.

² См.: Н. К. Михайловский, Литературно-критические статьи, М. 1957 («Десница и шуйца Льва Толстого»).

³ Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, ч. VI, Пг. 1918, стр. 7.

мнений народа, а критические народники — его интересов. А чего, в таком случае, «держался» Толстой?

Критик-народник дает на этот вопрос следующий ответ: «По своей окраске народничество Толстого стоит посредине почвенничества Достоевского и критического народничества семидесятых годов: подобно первому, Толстой склоняется к *мнениям*, а не интересам народа, подобно второму, он обращает свое главное внимание на разделение блага реальной личности и абстрактного человека»¹.

Итак, выходит, что, решая проблему народа, Толстой сближался с Достоевским, а решая проблему личности, уподоблялся народникам.

По словам критика-народника, и Достоевский и Толстой «держались» лишь *мнений* народа и не заботились о его *интересах*, все их народолюбие не выходило за пределы гуманного сочувствия его горькой судьбе. В такой оценке отношения Достоевского и Толстого к народу выразилось глубокое заблуждение народнической критики.

Достоевский немало ошибался в своих рассуждениях о русском народе и его исторической миссии, в понимании народности литературы и народности творчества тех или иных писателей, но он, как и Толстой, не давал ни малейших поводов для того, чтобы можно было говорить о его равнодушии к интересам народа, к судьбам народным. Напротив, он имел все основания на то, чтобы заявить: «Я желал бы только, чтоб поняли беспристрастно, что я лишь за народ стою прежде всего...» (XII, 442). Слова эти были сказаны Достоевским в последний год его жизни, и никто не может сомневаться в их искренности.

4

Годы 1861 и 1905 В. И. Ленин назвал «поворотными пунктами»² русской истории, определившими границы «эпохи Толстого». В эти полвека Толстой «вполне сложился, как художник и как мыслитель», хотя его «литературная деятельность... началась раньше и окончилась позже, чем начался и окончился этот период»³.

«Эпоху Толстого» составляют, таким образом, порефор-

¹ Иванов-Разумник, История русской общественной мысли, ч. VI, Пг. 1918, стр. 11—12.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 38.

³ Там же, стр. 100.

менные десятилетия русской жизни, завершившиеся первой народной революцией в России, обозначившей начало нового этапа ее истории.

Революция 1905 года, выведшая нашу страну на новые рубежи, явилась закономерным итогом целой исторической эпохи, начавшейся реформой 1861 года. «Реформа, проведенная крепостниками в эпоху полной неразвитости угнетенных масс, — пишет Ленин, — породила революцию к тому времени, когда созрели революционные элементы в этих массах»¹.

Анализу и оценке опыта и уроков первой русской революции В. И. Ленин посвятил более пятидесяти своих работ, с которыми неразрывно связан цикл его статей о Толстом. Главной, определяющей темой этого цикла стала тема «Толстой и русская революция». Выдвигая ее на первый план, Ленин отдавал себе отчет в том, что большинству его читателей покажется неожиданным и необычным само сопоставление имени великого писателя и народной революции.

Всемирно известно, говорит Ленин, что Толстой явно не понял революции и явно от нее отстранился. А уже в заглавии своей первой статьи о Толстом Ленин назвал его зеркалом русской революции. «Не называть же зеркалом того, что очевидно не отражает явления правильно?» — ставит он вопрос в самом начале статьи².

Отвечая на него, Ленин просит читателей помнить о том, что «наша революция — явление чрезвычайно сложное», что даже среди ее непосредственных участников было много таких, кто не понимал ее задач и значения. А главное, говорит Ленин, состоит в том, что «если перед нами действительно великий художник, то некоторые хотя бы из существенных сторон революции он должен был отразить в своих произведениях»³.

Ленин применил к оценке наследия писателя принципы своей теории отражения, изложенные им в книге «Материализм и эмпириокритицизм», над которой он работал в то же время, что и над первой статьей о Толстом⁴.

Принципы ленинской теории отражения, несомненно, имеют универсальное значение. И ее закон, гласящий, что творчество великого художника должно служить зеркалом

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 178.

² Там же, т. 17, стр. 206.

³ Там же.

⁴ См. об этом: Б. Мейлах, Ленин и проблемы русской литературы XIX — начала XX вв., изд. 4-е, Л. 1970, стр. 343.

своей эпохи, относится не только к Толстому. Но именно на Толстом, которого Горький называл «самым сложным человеком среди всех крупнейших людей XIX столетия»¹, Ленин показал, как искусство осуществляет эту важнейшую свою функцию.

Значение Толстого Ленин видел в том, что он был «гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы»², создавший величайшие эстетические ценности. Но высокая эстетическая ценность не определяет всего их значения. Она соединяется с оценкой их содержательной стороны. Ленин настойчиво подчеркивал, что в произведениях Толстого нашла отражение целая эпоха русской жизни, начавшаяся 19 февраля 1861 года.

«Рисуя эту полосу в исторической жизни России,— говорит Ленин,— Л. Толстой сумел поставить в своих работах столько великих вопросов, сумел подняться до такой художественной силы, что его произведения заняли одно из первых мест в мировой художественной литературе»³.

В числе «великих вопросов», поставленных Толстым, Ленин называет «конкретные вопросы демократии и социализма»⁴, ставшие главными проблемами века.

Давние, многовековые противоречия между бедными и богатыми, угнетенными и угнетателями, поработченными и поработителями, эксплуатируемыми и эксплуататорами приобрели в «эпоху Толстого» невиданную остроту, вызванную жесточайшей ломкой всего старого крепостнического уклада русской жизни. Необычайно обострив внимание Толстого к тому, что происходило в пореформенной России, она привела к перелому в его мировоззрении, к полному разрыву писателя с дворянским классом и переходу на сторону народа, замученного крепостническими пережитками и новыми буржуазными порядками.

От гуманного народолюбия, от сочувствия народу и сострадания к его мучениям великий писатель переходит к прямой защите народных интересов. В этом и состояло главное содержание эволюции взглядов и творчества Толстого.

Бурная, крутая ломка всего старого уклада русской жизни была одной из главных черт «эпохи Толстого». Вто-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 14, стр. 307.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 209.

³ Там же, т. 20, стр. 19.

⁴ Там же, стр. 23.

рой ее главной чертой было то, что она являлась «эпохой подготовки революции в одной из стран, придавленных крепостниками»¹.

Толстой дал глубокую, емкую и образную характеристику этой эпохи: «Устами К. Левина в «Анне Карениной» М. Толстой чрезвычайно ярко выразил, в чем состоял перевал русской истории за эти полвека... «У нас теперь все это перевернулось и только укладывается», — трудно себе представить более меткую характеристику периода 1861—1905 годов»².

В лепицких статьях о Толстом показана и объяснена диалектика связей писателя с его эпохой.

Пореформенная эпоха нашла в Толстом великого художника, как в зеркале отразившего в своих произведениях самые существенные ее черты. В то же время она оказала решающее влияние на его взгляды и творчество. «Переходный характер» этого периода, говорит Ленин, «породил все отличительные черты и произведений Толстого и «толстовщины»³.

По Ленину — все основные черты, составляющие своеобразие взглядов и творчества великого писателя, определяющие главные темы и проблемы его произведений и особенности художественного метода, порождены особенностями его эпохи. В свою очередь, художник «платит» породившей его эпохе тем, что запечатлевает, увековечивает в своих произведениях ее самые важные, характерные черты, выражает ее главный смысл.

Нет необходимости доказывать, что оба эти вывода имеют общеметодологическое значение и относятся не только к Толстому, но и к другим великим художникам, жившим и творившим в «переходные эпохи», в годы социальных потрясений, революционных бурь и гроз.

Конечно, взаимоотношения каждого большого художника с его эпохой глубоко своеобразны и находят сугубо индивидуальное отражение в его творчестве. И тем не менее история русской и мировой литературы не знает ни одного большого художника-реалиста, чье творчество не было бы крепчайшими узами связано с породившим его временем.

Луначарский справедливо говорил, что «мы имеем в лице Достоевского изумительный документ его собственной

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 19.

² Там же, стр. 100.

³ Там же.

эпохи» и что «Достоевский, если уметь допрашивать, даст ценнейшие указания относительно смысла его эпохи»¹.

Напомним, что «эпоха Достоевского» в значительной своей части совпадает с важнейшими десятилетиями «эпохи Толстого». Вступив в литературу за шесть лет до того, как Толстой стал писателем, Достоевский был надолго из нее «вынут»². Крупнейшие художественные произведения Достоевского и вся его публицистика появляются в 60-е и 70-е годы. Именно эти десятилетия определили характер всей пореформенной русской жизни. Они, по словам Луначарского, были «наиболее бурными десятилетиями», и Достоевский многое дает для уяснения их «смысла»³. Его творчество, как и творчество Толстого, явилось не только зеркалом пореформенной эпохи, а и служит делу постижения ее смысла, познанию истины о ней. Но чтобы увидеть это в произведениях Достоевского, нужно, как заметил Луначарский, «уметь допрашивать» его, уметь разбираться в противоречивых «показаниях» писателя.

В известной статье Плеханова «Смещение представлений (Учение Л. Н. Толстого)» есть такое признание: «...Я не хочу спорить с Толстым. Да и нет мне «расчета» с ним спорить: у него так много противоречий, что все равно за всеми не угоняешься»⁴. Считая противоречия Толстого порождением его личной мысли, Плеханов не увидел, что в них нашли глубокое отражение противоречия реальной действительности. Это и определило главное различие между плехановскими и ленинскими оценками взглядов и творчества Толстого.

Лишь Ленин смог охарактеризовать всю глубину и силу «кричащих противоречий» мировоззрения и творчества писателя, объяснить их социальную природу, их смысл и значение. Однако Ленин на этом не остановился. Со всей силой он поставил вопросы о том, что же главное в Толстом, в его взглядах и творчестве, что собой представляет и что выражает собой «совокупность его взглядов, взятых как целое...»⁵.

¹ А. В. Луначарский, Незданные материалы.— «Литературное наследство», т. 82, «Наука», М. 1970, стр. 164.

² Подобное выражение Толстой употребил в отношении Герцена, имея в виду его эмиграцию и запрещенные герценовские произведения в царской России.

³ А. В. Луначарский, Незданные материалы.— «Литературное наследство», т. 82, стр. 164.

⁴ Г. В. Плеханов, Искусство и литература, М. 1948, стр. 665.

⁵ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 240.

Совокупность взглядов Толстого, «взятых как целое», выражает, по Ленину, особенности нашей первой русской революции, которая по своим задачам была крестьянской буржуазной революцией. «Противоречия во взглядах Толстого, с этой точки зрения, — говорит Ленин, — действительное зеркало тех противоречивых условий, в которые поставлена была историческая деятельность крестьянства в нашей революции». Охарактеризовав главное стремление, которым были захвачены крестьяне накануне революции («смести до основания и казенную церковь, и помещицкое и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общечеловеческое свободных и равноправных мелких крестьян»), Ленин замечает: «...и несомненно, что идейное содержание писаний Толстого гораздо больше соответствует этому крестьянскому стремлению, чем отвлеченному «христианскому анархизму», как оценивают иногда «систему» его взглядов»¹.

Недопустимым упрощением явился бы прямой «перенос» ленинской характеристики Толстого на Достоевского. Однако не может быть сомнений в том, что принципы ленинского подхода к характеристике и оценке взглядов и творчества Толстого, сама методология ленинского анализа таких проблем, как связи художника с его эпохой, природа противоречивости его взглядов и творчества, определение сильных и слабых сторон его наследия, выяснение главного в нем, — могут и должны послужить «руководством к действию» для исследователей Достоевского и любого другого, столь же сложного и противоречивого художника и мыслителя.

5

Из всех произведений Толстого, появившихся в свет до начала 80-х годов, Достоевский особенно высоко оценил роман «Анна Каренина». В «Дневнике писателя» он горячо защищал это произведение от нападков критики и посвятил ему несколько статей, одна из которых носит красноречивое заглавие — «Анна Каренина» как факт особого значения».

Достоевский говорит в ней не только об исключитель-

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 211.

ных художественных достоинствах романа, но и об острейшей современности его содержания.

В «Анне Карениной», по словам Достоевского, нашло гениальное отражение «все, что есть важнейшего в наших русских текущих политических и социальных вопросах» (XII, 52). Называя Толстого «писателем-художником в высшей степени, беллетристом по преимуществу», Достоевский выразил восхищение тем, что Толстой внес в свое высокохудожественное произведение «настоящую «Злобу дня» и передал ее «со всем характернейшим оттенком настоящей нашей минуты» (XII, 52).

Достоевский подверг подробному анализу одну из сцен романа — спор Левина и Облонского по поводу самого важного для них вопроса: куда идет Россия после отмены крепостного права. Характеризуя Облонского, Достоевский говорит, что он «эгоист, тонкий эпикуреец, житель Москвы и член Английского клуба», «для него из людей остались лишь человек в случае», затем чиновник с известного чина, а затем богач. Железнодорожник и банкир стали силою, и он немедленно с ними затеял сношения и дружбу. За душою у него нет «никакого нравственного фонда, кроме *après moi le déluge* (после меня хоть потоп)».

Облонскому, которого Достоевский называет «многочисленнейшим и владычествующим типом», противопоставлен в романе Левин. «Это,— говорит о нем Достоевский,— наступающая будущая Россия честных людей, которым нужна лишь одна правда» (XII, 58). Интересно, что в состав деятелей этой «будущей России» Достоевский включает людей, которые «принадлежат ко всевозможным разрядам и убеждениям: тут и аристократы и пролетарии, и духовные и неверующие, и богачи и бедные, и ученые и неучи, и старики и девочки, и славянофилы и западники» (XII, 58). Их объединяет стремление к честности и правде, но у них «разлад в убеждениях непомерный» (XII, 58).

Достоевский пронизательно уловил непоследовательность толстовского героя: «...Самая характернейшая, самая русская черта этой «Злобы дня», указанной автором, состоит в том, что его новый человек, его Левин, не умеет решить смутивший его вопрос» (XII, 58—59). А вопрос этот — вопрос о вековой вине помещичьего класса перед крестьянством и за крепостное право, и за бесчестное проведение реформы. Левин, «подозревая, что он виноват», — говорит Достоевский, — еще удерживает себя «пока от последнего приговора» (XII, 59).

Поражает здесь проникновенность Достоевского. Он увидел то, чего не смог увидеть никто из писавших в ту пору об «Анне Карениной»: Толстой привел своего любимого и очень близкого ему героя на грань разрыва с дворянским классом. Но только не Левин, а сам Толстой скоро переступил эту грань, о чем рассказал в «Исповеди».

Некоторые коллизии толстовского романа Достоевский истолковал в духе своей тогдашней полемики с «лекарями-социалистами», а некоторые — в духе религии всепрощения (XII, 210).

Однако не этими негативными моментами могут привлечь наше внимание статьи Достоевского об «Анне Карениной». Они интересны тем прежде всего, что в них глубоко раскрыта социальная и нравственная проблематика романа, дана характеристика мощи и своеобразия толстовского психологизма (Достоевского восхищала «гениальная сцена» (XII, 210) встречи Каренина и Вронского у постели умирающей Анны) и оценка «реализма художественного изображения» (XII, 210), весомо заявлена мысль о национальном и мировом значении таких произведений русской литературы, как «Анна Каренина».

Называя Толстого учителем, а себя одним из его учеников, Достоевский, однако, и в статьях об «Анне Карениной», и в письмах, и в художественных произведениях (например, в романе «Подросток») выражал настойчивое стремление «размежеваться» с ним, чтобы определить и его — Толстого — и свое — Достоевского — место в литературе.

В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский подробно пересказал эпизод из книги Толстого «Детство и отрочество» и сопоставил его с одним житийским случаем. Николенька Иртеньев, — замечает здесь Достоевский, — мальчик довольно необыкновенный, а между тем именно принадлежащий к этому типу семейства средне-высшего дворянского круга, поэтом и историком которого был, по завету Пушкина, вполне и всецело, граф Лев Толстой» (XII, 33)¹.

В одной из статей об «Анне Карениной» Достоевский

¹ Интересно, что в записных тетрадях к роману «Бесы» Достоевский, стараясь определить главные черты «коренного типа» русского человека, противопоставлял его герою толстовской трилогии «Детство», «Отрочество» и «Юность» Николаю Иртеньеву (См.: «Записные тетради Ф. М. Достоевского», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 107—108).

повторяет свою характеристику Толстого как историка «средне-высшего круга» русского дворянства (XII, 214). В третий раз мы находим подобную же характеристику автора «Войны и мира» в черновом предисловии к роману Достоевского «Подросток». Здесь наряду с Толстым назван Гончаров¹.

Противоречия тому, что он сказал о Толстом в статьях об «Анне Карениной», Достоевский «зачислил» его в ряд историков и поэтов русской аристократии, умело изображавших «строгий строй исторически сложившегося дворянского семейства». Для чего он это сделал?

«Чувствуется, — отвечает Достоевский, — ...что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *историком* остальных уголков, кажется, страшно многочисленных?.. Кто же осветит хотя бы часть этого хаоса?..» (XII, 36).

Там же Достоевский подчеркнул, что «в этом хаосе... давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь» и что даже «шекспировских размеров художнику» может быть не по силам открыть ее «закон» и «руководящую нить» (XII, 36).

В уже упомянутом черновом предисловии к роману «Подросток» Достоевский сказал о себе: «Я горжусь, что впервые вывел постоянного человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону»².

Не забудем, что все эти признания сделаны Достоевским до того, как он познакомился с романом «Анна Каренина». Не забудем также, что ему не суждено было узнать произведения Толстого, появившиеся после пережитого писателем идейного перелома, произведения, в которых, по словам Ленина, отразилось «великое народное море, взволновавшееся до самых глубин...»³.

Вдумываясь в смысл этих признаний Достоевского, мы обнаруживаем не только различие, а и сходство его и Толстого творческих устремлений. Оба они были охвачены тре-

¹ «Ф. М. Достоевский в работе над романом «Подросток». — «Литературное наследство», т. 77, М. 1965, стр. 342.

² Там же.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 71.

вогой о судьбах «русского большинства», оба пытались уловить «руководящую нить» в хаосе русской и европейской общественной жизни второй половины прошлого века, оба стремились всемерно расширить круг своих наблюдений.

Интересно отметить, что «городской» человек Достоевский («Давненько-таки я не жывал в русской деревне...» XII, 140—141) в 70-е годы старался узнать деревенскую жизнь поближе, а «деревенский» человек Толстой («Я всю жизнь прожил не в городе») в самом начале 80-х годов «переехал на житье в Москву»¹. Это немало способствовало тому, что в публицистике Достоевского появились суждения по крестьянскому (земельному) вопросу, а в публицистике Толстого 80—900-х годов большое место занял рабочий вопрос.

Говоря о Толстом как идеологе патриархального крестьянства, Ленин указывал, что писатель выражал протест и отчаяние не только крестьян, но и «мелких хозяев вообще»². Связывая эволюцию его мировоззрения и творчества с определенной исторической действительностью, Ленин говорил, что «...противоречия во взглядах и учениях Толстого не случайность, а выражение тех противоречивых условий, в которые поставлена была русская жизнь последней трети XIX века»³.

В другом месте Ленин пишет о том, что противоречия Толстого явились отражением «тех в высшей степени сложных, противоречивых условий, социальных влияний, исторических традиций, которые определяли психологию различных классов и различных слоев русского общества в пореформенную, но дореволюционную эпоху»⁴.

Думается, что эти источники толстовских противоречий питали и противоречия мысли Достоевского. Иначе ничем нельзя объяснить поразительную близость в острейшей постановке многих вопросов русской и международной жизни, с которой мы встречаемся в произведениях Толстого и Достоевского, а также сходство в предлагавшихся ими решениях этих вопросов, решениях, которые нередко представляли собой, говоря словами Ленина, наивные «рецепты спасения человечества».

В данной работе мы сможем лишь в самой общей форме указать на некоторые черты этой близости, сосредото-

¹ Л. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 25, стр. 182.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 40.

³ Там же, т. 17, стр. 210.

⁴ Там же, т. 20, стр. 22.

чив внимание на немногих, но, с нашей точки зрения, важнейших проблемах века, исследованием которых занимались оба великих современника.

И Достоевский и Толстой — величайшие художники мира, пришедшего в бурное и полное катастроф движение. Оба они — художники грозного времени, когда, по выражению Толстого, «мир горит» и с поразительной и пугающей быстротой меняются судьбы не только отдельных людей, но стран и народов.

Именно им дано было — при всем внешнем несходстве созданных ими художественных миров — выразить драматическое состояние общественных отношений, антагонистический характер которых развивался с невиданной прежде быстротой.

«Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть, из всей истории русского народа» (XI, 59). Так писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1873 год, там же указав, что «экономическое и нравственное состояние народа по освобождении от крепостного ига — ужасно» (XI, 30). Писатель с тревогой наблюдал «беспорядок всеобщий, беспорядок везде и всюду в обществе, в делах его, в руководящих идеях... в убеждениях... в разложении семейного начала» (X, 477).

Мотивы всеобщей «шатости» («...еще все в брожении, ничто вполне не определилось»), разлада, неустойчивости, борьбы, колебаний, ощущение стремительного назревания «чего-то нового и грядущего, насущного и рокового» — эти мотивы предчувствия и предвидения близящихся перемен проходят через всю публицистику Достоевского и нашли выражение в его художественных произведениях.

О переходном, переломном характере своей эпохи Толстой писал в «Анне Карениной» и во всех последующих произведениях. Его публицистика 80—90-х годов наполнена мыслями о неизбежности скорой «развязки».

Помня о всех различиях во взглядах и творчестве Достоевского и Толстого, невозможно не увидеть и не почувствовать, что их объединяет, сближает и роднит пафос полного неприятия, критики и отрицания буржуазной действительности, собственнического общественного строя и всех созданных им институтов.

И Достоевский и Толстой были убеждены в неизбежности коренных перемен в жизни России, Европы и всего мира. В «Дневнике писателя» за 1877 год Достоевский пи-

шет о предстоящем «социальном, нравственном и коренном перевороте во всей западноевропейской жизни», о предстоящей «колоссальной революции, которая несомненно грозит потрясти все царства буржуазии во всем мире...» (XII, 150).

Характеризуя свою эпоху как эпоху великих социальных потрясений, Толстой писал: «Это времена революций»¹.

Достаточно широко известно, что и Достоевский и Толстой, признавая неизбежность социальных переворотов, не были сторонниками революционных методов переустройства общественной жизни. Оба писателя выдвигали наивные «рецепты спасения человечества». Теория непротивления злу насилием, проповедь личного самоусовершенствования и всеобщей любви, культивирование новой, «очищенной» религии, апелляция к Всемирному Духу, проповедь аскетизма — таковы главные элементы «исторического греха»² Толстого. С некоторыми из них близко соприкасаются главные элементы «достоевщины» (например, проповедь смирения), которая была «историческим грехом» Достоевского.

Отвергая и осуждая оба эти греха, напомним только, что и «толстовщина» и «достоевщина» имели реальные источники в самой действительности. «Пессимизм, непротивленство, апелляция к «Духу», — пишет Ленин, — есть идеология, неизбежно появляющаяся в такую эпоху, когда весь старый строй «переворотился» и когда масса, воспитанная в этом старом строе, с молоком матери вшитавшая в себя начала, привычки, традиции, верования этого строя, не видит и не может видеть, *каков* «укладывающийся» новый строй, *какие* общественные силы и как именно его «укладывают», какие общественные силы *способны* принести избавление от неисчислимых, особенно острых бедствий, свойственных эпохам «ломки»³.

Из этих слов вовсе не следует, что с «толстовщиной» или с «достоевщиной» можно примириться, как с явлением неизбежным для определенных эпох. «...Толстому ни «пассивизма», ни анархизма, ни пародничества, ни религии спускать нельзя»⁴, — предупреждал Ленин. Тем более нельзя спускать современным зарубежным «специалистам» по русской литературе их попытки выдать «толстовщину»

¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч., т. 36, стр. 275.

² В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 17, стр. 213.

³ Там же, т. 20, стр. 102.

⁴ Там же, т. 48, стр. 12.

и «достоевщину» за самую важную и самую цепкую часть наследия великих русских писателей.

Для передовых и прогрессивных людей всего мира в произведениях Достоевского и Толстого дорого то, что принадлежало в них будущему, а не прошлому, то, что выражало их разум, а не предрассудки и заблуждения. Для нас в их наследии дороги не отрицание политики, не проповедь смирения и личного самоусовершенствования, а, как говорил о Толстом Ленин, «бурный протест против всякого классового господства»¹.

6

В середине 70-х годов минувшего века Н. К. Михайловский выразил удивление по поводу того, что никто из литературных критиков не попытался до той поры сопоставить художественное творчество Толстого и Достоевского. «Я не помню, — писал он в «Записках профана», — чтобы кому-нибудь из наших критиков приходило на мысль изучить их вместе, параллельно, а это было бы весьма плодотворно. Оба они заняты в своих произведениях психологическим анализом, но светлый, ровный, жизнерадостный мир одного и мрачный, исключительный, напряженный, мистический мир другого могли бы очень рельефно взаимно оттениться»².

Приглашая критиков заняться сопоставлением творчества великих современников, Михайловский, как мы видим, тут же толкал их на путь противопоставления художественных миров, созданных Толстым и Достоевским. И этот его призыв был услышан и подхвачен критикой.

Любопытно заметить, что многие критики, сопоставляя Толстого и Достоевского, на первый план выдвигали вопрос: кто из них «выше», а кто «ниже». Рецензент газеты «Голос» уверял читателей: «Я знаю людей, и весьма образованных, начитанных, которые г. Достоевского ставят неизмеримо выше г. Тургенева и графа Льва Толстого...»³

Десятью годами позднее С. А. Андреевский подвел «итоги» этого «понижения» роли Толстого журнальной критикой. «В настоящее время, — писал он в «Русском

¹ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 20, стр. 23.

² «Отечественные записки», 1875, № 1, стр. 158 (вторая пагинация; раздел «Современное обозрение»).

³ «Голос», 1879, 30 мая /11 июня, № 148, стр. 1 («Братья Карамзовы» Ф. М. Достоевского).

вестнике», — и критика, и читающий мир расквитались с нашим писателем, — и настала, нам кажется, минута обратиться к другому поэту-мыслителю — Достоевскому, хотя и признанному безмолвным общим признанием, но до сих пор оставленному критикой почти без всякого комментария...»¹

Возвышение Достоевского за счет принижения Толстого продолжалось и дальше, перейдя с газетных и журнальных полос на страницы «солидных» исследований. Так, К. Головин писал в монографии «Русский роман и русское общество» (1897) о том, что в «Братьях Карамазовых» Достоевский «превозмог... два больших романа Толстого — «Войну и мир» и «Анну Каренину»².

Анонимный критик из «Чтений в Обществе любителей духовного просвещения» утверждал, что «Иван Карамазов умнее и выше духом Левина», назвав толстовского героя «баричем и праздношатающимся»³. Аким Волынский пошел еще дальше: по принципу «выше — ниже» он сопоставил уже не отдельных героев и не романы, а самих писателей. Достоевского, как мыслителя и художника, критик поставил «выше» Толстого. Заявив, что первый «отмыкает» двери, ведущие «к новой бесконечности, и является провозвестником новых течений в жизни и искусстве», Волынский вознес его на вершину, недостижимую для «ветхозаветных пророков русской литературы». По его словам, «даже Лев Толстой, мощно разгребавший целыми годами землю около этого скрытого источника живой воды, не докопался до него. Этот источник брызнул из глубины только под ногами Достоевского»⁴.

Из посвящения Волынского к его книге «Царство Карамазовых», откуда мы привели эти слова, явствует, что под «источником живой воды» критик разумел «богофильство Достоевского», которое он — Волынский — «любовно изучал»⁵. Из этой его любви и вытекает возвышение им Достоевского и принижение Толстого.

¹ С. А. Андреевский, «Братья Карамазовы». Критический этюд. — «Русский вестник», 1889, № 6, стр. 121.

² К. Ф. Головин (Орловский), Русский роман и русское общество, изд. 3-е, СПб. 1914, стр. 357.

³ «Чтения в Обществе любителей духовного просвещения», 1883, январь, стр. 70 («Православная идея. Очерк религиозно-православного мирозерцания Ф. М. Достоевского»).

⁴ А. Л. Волынский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, СПб. 1909, изд. 2-е, стр. 81.

⁵ Там же, стр. 72.

Отмеченная нами тенденция проявила себя не только в отношении Толстого. В интереснейшей статье «Силуэты шести писателей» Джон Голсуорси напоминает, что, когда английские критики «открыли (увы, с запозданием) новый светоч русской литературы — Достоевского», в Англии «стало модно говорить... с пренебрежением» о Тургеневе. «Казалось,— с горькой иронией писал Голсуорси,— для обоих талантов хватит места, но в литературном мире принято гасить один светильник, прежде чем зажечь другой»¹.

При полном отсутствии признаков научной объективности эта тенденция обладает странной живучестью. К счастью, ее сторонники не могли достичь своей цели: светильники Тургенева, Толстого, Достоевского и других классиков русской и мировой литературы горят ярким пламенем, и погасить их еще никому не удавалось.

Критикам пришлось искать новые пути и новые критерии для выяснения места и значения великих современников в русской и мировой литературе. В поисках решения этих вопросов их усилия были долго сосредоточены на характеристике своеобразия Достоевского и Толстого как ярких творческих индивидуальностей. И надо признать, что, идя в этом направлении, критики и исследователи достигли интересных результатов, многие из которых и сегодня сохраняют свое значение.

Однако, сказав много верного о самобытных чертах их творчества, исследователи и критики возвели в некий абсолют метод контрастного сопоставления, который привел их к выводу о том, что Толстой и Достоевский — антиподы и как мыслители, и как художники.

К началу 90-х годов в литературе и обществе приобрело широкую популярность представление о Толстом, как гармоническом художнике, и о Достоевском, как о художнике дисгармоническом.

Оно ярко выражено в письме И. Е. Репина к В. В. Стасову от 30 декабря 1891 года. Стасов, восторгавшийся Толстым и его романами, любил их сравнивать с полотнами художника В. И. Сурикова. А Репин находил, что Сурикова скорее можно сравнить с Достоевским: «Та же страстность, та же местами уродливость формы; но и та же убедительность, оригинальность, порывистость и

¹ Джон Голсуорси, Собр. соч. в 16-ти томах, т. 16, М.: 1962, стр. 399.

захватывающий хор полумистических мотивов и образов. Толстой мне кажется спокойнее, полнее, с широким стилем почти «Илиады», с рельефной и неувядаемой пластичной формы, как обломки Парфенона, и с колоссальным чувством гармонии целого»¹.

Независимо от Репина это сопоставление получило развитие в статьях и дневниковых записях В. Г. Короленко о Толстом и Достоевском, в широко известной работе В. В. Вересаева «Живая жизнь. О Достоевском и Льве Толстом», в книге Ромена Роллана «Жизнь Толстого», в статьях Томаса Манна «Анна Каренина», «Достоевский — но в меру», а также в работах многих русских и зарубежных исследователей литературы.

Интересно заметить, что и Репин, и Роллан, и Вересаев, и Томас Манн, характеризуя жизнеутверждающий характер творчества Толстого, сопоставляют его с гомеровским эпосом².

«Противоположные» — так озаглавлен последний раздел вересаевской книги о Достоевском и Толстом. Здесь сказано, что во всей истории мировой литературы столь же противоположными друг другу были только Гомер и греческие трагики³. Из этого утверждения вырос еще один аспект противопоставления Толстого и Достоевского: первого стали именовать эпическим, а второго — трагическим художником.

Этому предшествовала попытка представить Толстого художником «спокойной» (устоявшейся), а Достоевского «неспокойной» (становящейся) действительности.

В начале 80-х годов философ и поэт Вл. Соловьев произнес три публичные речи о Достоевском. В предисловии к отдельному их изданию он указал, что его интересует не личная жизнь писателя и не его произведения, а «только один вопрос: чему служил Достоевский, какая идея вдохновляла всю его деятельность?».

Однако Соловьев не смог отказать себе в удовольствии оценить Достоевского как художника и для этого попытался сопоставить его с Толстым.

¹ «И. Е. Репин и В. В. Стасов. Переписка», т. II, М.—Л. 1949, стр. 158.

² См.: Ромен Роллан, Собр. соч. в 14-ти томах, т. 2, М. 1954, стр. 259—260 и 266; В. В. Вересаев, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, М. 1961, стр. 482; Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, М. 1951, стр. 251.

³ В. В. Вересаев, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 3, М. 1961, стр. 482.

Попытка эта вылилась в резкое их противопоставление. Он нашел, что у Толстого главенствует «живопись внешних подробностей». И эта живопись и «психологический анализ являются на неизменном фоне готовой, сложившейся жизни, именно жизни русской дворянской семьи, оттеняемой еще более неподвижными образами из простого люда». А когда в этом «неподвижном мире» возникает какое-то стремление, то и оно «обращено не вперед, а назад, к еще более простой и неизменной жизни, — к жизни природы («Кзаки», «Три смерти»)»¹.

В художественном мире Достоевского все выглядит иначе. «Здесь, — говорил Вл. Соловьев, — все в брожении, ничего не установилось, все еще только становится. Предмет романа здесь не быт общества, а общественное движение»².

Далее Соловьев попытался представить Достоевского судьей русского общественного движения и выдать его за представителя ортодоксального православия³. И та и другая попытки успеха не имели. Они не были одобрены даже таким ревностным церковником, каким был Константин Леонтьев⁴.

Выдвинутое Вл. Соловьевым противопоставление Толстого, как художника статики, Достоевскому, как художнику динамики жизни, варьировалось позднее многими исследователями. Крайние, прямо-таки гротесковые формы оно приобрело в сочинениях Л. Войтоловского, имевших широкое распространение в первые послеоктябрьские годы.

Все рассуждения о Достоевском в «Истории русской литературы...» Л. Войтоловского построены на тезисе: «Достоевский настоящий анти-Толстой, равно как и обратно. Такова органическая природа этих писателей».

И вот — первое из «доказательств» этого «тезиса»: «Толстой — весь в законченном, устоявшемся, медлительно-сонном, патриархальном быту, где прочно любят, уверенно действуют и солидно ступают по собственной земле».

¹ Владимир Соловьев, Три речи в память Достоевского (1881—1883 гг.), М. 1884, стр. 11.

² Там же.

³ См. там же, стр. 12, 18 и 19.

⁴ См.: «Из переписки К. Н. Леонтьева». С предисловием и примечаниями В. В. Розанова. «Русский вестник», т. 285, 1903, май, стр. 162.

У Достоевского — бешеная смена событий, беспредельная суэта, истерики и катастрофы»¹.

А вот как оценивает Войтоловский характерологию и типологию их героев: «Характеры Толстого отчетливы, ясны, и ни одного подлеца. Характеры Достоевского фантастичны, лживы и вечно под маской»².

Естественно, что столь различные герои действуют по-разному: «Герои Толстого влюбляются прочно и надолго, любят здоровых, красивых женщин и живут в красивых и просторных усадьбах. А Раскольников живет в комнате, похожей на гроб, и влюблен в калеку-урода... На героях Толстого всегда хорошее платье, у них изысканная речь, безукоризненное прошлое и обеспеченные доходы. Герои Достоевского, по большей части, нищие, проститутки и преступники. Они говорят грубым, уличным языком, всегда нуждаются в деньгах и часто не имеют ночлега»³. И еще: «Мир толстовских героев — усадьба: покойная, мирная барская усадьба. Царство Достоевского — большой шестиэтажный каменный дом, битком набитый разночинцами и чиновниками, девушками и проститутками, фантазерами и преступниками, бедняками и сумасшедшими, которые все охвачены духом мучительных противоречий и жутких кошмарных страхов. У них нет за спиной ни родового имени, ни наследства. С утра до ночи они мечутся в поисках хлеба и денег»⁴.

Как видим, в книге Войтоловского Достоевский и Толстой были противопоставлены один другому, действительно, «по всем статьям».

Отзвуки соловьевской мысли о диаметральной противоположности творческих устремлений Толстого и Достоевского легко обнаружить в суждениях ряда исследователей об особенностях художественного метода великих писателей.

В книге А. Слонимского о Достоевском читаем: «Взор Толстого направлен на обыденную жизнь, так что его произведения — сама действительность... Не то у Достоевского. Его творчество — это особый, фантастический мир, обладающий, однако, всеми признаками реальности... Орудие Достоевского не наблюдение, как у Толстого, а

¹ Л. Войтоловский, История русской литературы XIX и XX веков, ч. I, М.—Л. 1926, стр. 233—234.

² Там же, стр. 234.

³ Там же.

⁴ Там же, стр. 235.

эксперимент. Он берет душу человека в момент кризиса, потрясения, «надрыва», ставит ее как бы под давление многих атмосфер и смотрит, что из этого выйдет»¹.

Толстой здесь оценивался как реалист приземленный, всецело привязанный к обычному, вседневному, примелькавшемуся. А Достоевского автор изображал реалистом экспериментирующим, фантастическим, то и дело взмывающим на крыльях безудержного воображения в миры иные.

Как бы в утешение поклонникам Толстого сообщалось, что он — талант здоровый, нормальный, добрый, а Достоевский — талант больной и «жестокий» (термин Н. К. Михайловского). Из этого различия выводилось противопоставление их как художников-психологов. Толстой был признан глубоким знатоком психологии нормального человека, а Достоевский — великим анатомом психологии душевно изуродованного человека. «Собрание сочинений Достоевского, — утверждал врач-психиатр, — это почти полная психопатология; там можно найти изложение всего существенного этой науки»².

Позднее и Толстым и Достоевским усердно занялись фрейдисты, психоаналитики, применившие к исследованию их личностей и творчества «волшебный ключ психоанализа»³.

Мы не исчерпали здесь и малой доли накопившихся в критической литературе о Толстом и Достоевском противопоставлений их взглядов и творчества. Подобное репение темы Толстой — Достоевский характерно не только для более или менее далекого прошлого.

Всего лишь десять лет назад академик В. В. Виноградов писал: «До сих пор у нас господствовало противопоставление стиля и художественного мироощущения Достоевского стилю и художественному восприятию и воспроизведению жизни Л. Н. Толстого. Делалось это обычно в плане контрастов изображения и представления как жизни, так и характеров в творчестве того и другого писателя». Напомнив, что подобным образом тема Толстой — Достоевский ставилась и решалась в сочинениях Мережковского, Вересаева и некоторых других авторов, В. В. Ви-

¹ Александр Слоницкий, Ф. М. Достоевский, П. 1915, стр. 6.

² Владимир Чиж, Достоевский как психопатолог, М. 1885, стр. 5.

³ Иолан Нейфельд, Достоевский. Психоаналитический очерк, под ред. проф. З. Фрейда. Перевод с нем., М—Л. 1925, стр. 12.

поградов заметил, что, наряду с методологическими ошибками, эти сочинения отличаются отсутствием «историко-стилистического или, шире, историко-литературного анализа сопоставляемых систем словесно-художественного творчества...»¹.

Приходится признать, что и на сегодняшний день задачи эти остаются все еще нерешенными. Правда, в некоторых — пока очень немногих — литературоведческих работах последнего десятилетия делаются попытки перейти от противопоставления к сопоставлению творчества Толстого и Достоевского.

В монографии М. Б. Храпченко «Лев Толстой как художник» читаем: «По глубине и проникновенности психологических обобщений творчество Толстого может быть прямо сопоставлено, пожалуй, лишь с творчеством его гениального современника — Достоевского»². И хотя при конкретных сопоставлениях психологизма великих художников автор привлекает наше внимание более всего к чертам различия, а не сходства, — мы имеем дело с *сопоставлением*, а не с противопоставлением, господствовавшим многие десятилетия в работах о Толстом и Достоевском.

В академической «Истории русской литературы» говорится, что «концепция о противоположности творческих установок и о непримиримых различиях в художественном методе двух великих писателей-современников, о неизбежной разности их пути» нуждается «в большом уточнении. Она не приложима к «Анне Карениной» и позднему... творчеству Толстого»³.

Автор этих строк Л. Д. Опульская указывает на следующие черты, по ее мнению, сближающие «Анну Каренину» с романами Достоевского: «Драматизм и напряженность психологического анализа, стремительное развитие сюжета, система контрастных сопоставлений образов и сюжетных положений, организующая композицию романа, — все эти особенности «Анны Карениной» (получившие затем развитие в позднем творчестве Толстого) были созвучны принципам искусства Достоевского»⁴.

¹ В. Виноградов, Достоевский и Лесков (70-е годы XIX века). — «Русская литература», 1961, № 1, стр. 76.

² М. Б. Храпченко, Лев Толстой как художник, «Художественная литература», М. 1971, стр. 414.

³ «История русской литературы в трех томах», под ред. Д. Д. Благого, т. III, «Наука», М. 1964, стр. 359.

⁴ Там же, стр. 360.

В поэтический строй толстовского романа, замечает исследователь, вошли мрачные предчувствия, дурные предзнаменования, кошмары и иные способы раскрытия душевного мира героев, близкие поэтике Достоевского. Жизнь здесь раскрывается «с своими страхами и мглами» (Тютчев), придавая «семейному» роману Толстого трагическое звучание. «Мировая проза именно в творчестве Толстого и Достоевского сделала огромный шаг вперед, освоив для социально-психологического романа XIX века художественную систему реалистической символики»¹.

Не забывая отметить, что «за пределами близости между Толстым и Достоевским лежит, конечно, огромная область, разделяющая их», исследователь считает необходимым подчеркнуть, что «Достоевский и Толстой в 70-е именно годы сблизились в очень существенных пунктах»².

Здесь, пожалуй, верно все, кроме указания на то, что первые творческие контакты Толстого и Достоевского возникают лишь в 70-е годы. Г. М. Фридендер вполне обоснованно видит в сложных психологических мотивах повести Достоевского «Неточка Незванова» предвосхищение многих страниц «Детства» и «Отрочества» Толстого, а его «Севастопольские рассказы» соотносит с «Записками из Мертвого дома», видя в них произведения «промежуточного» жанра, сочетающие художественный вымысел и документально точное, очерковое воспроизведение людей и событий³.

В трилогии «Детство», «Отрочество», «Юность», в рассказах «Разжалованный», «Люцерн», «Альберт», («Пропаший») молодой Толстой по-своему ставит тему «маленького человека», с которой Достоевский пришел в литературу.

В содержательной статье «Наполеоновская идеология власти в произведениях Толстого и Достоевского» Анна Зегерс сопоставила «Войну и мир» с «Преступлением и наказанием» и пришла к выводу, что оба эти романа, написанные в 60-е годы, «в основе своей имеют один и тот же предмет — влияние наполеоновской идеи власти», что в них с большой силой выражен протест против культа «сильной личности»⁴.

¹ «История русской литературы в трех томах», т. III, стр. 360, 361.

² Там же, стр. 361.

³ Г. М. Фридендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 91, 93.

⁴ «Neue Gesellschaft», 1948, № 3, S. 15—18.

Как мы видим, идейные и творческие контакты Толстого и Достоевского возникли не в 70-е годы, а намного раньше. Они, несомненно, усилились в эпоху «Анны Карениной», а затем приобрели особый смысл и значение после кончины Достоевского, когда жил и творил «поздний» Толстой.

Наши литературоведы делают лишь первые попытки сопоставления «поздних» произведений Толстого с произведениями Достоевского¹. А какой это материал для исследования! «Исключительно плодотворно сопоставить «Воскресение» Толстого с «Преступлением и наказанием» Достоевского,— писал в 1952 году Александр Фадеев.— Насколько критика Толстого более сознательна, потрясает самые основы помещичье-буржуазного, бюрократического государства, разоблачает всех носителей насилия над трудящимися сверху донизу. Соня Мармеладова — бледная немочь перед Катюшей Масловой. Но есть в «Преступлении и наказании» гениальные страстицы. Роман точно вылит, так он строен. При ограниченном числе действующих лиц кажется, что в нем тысячи и тысячи судеб несчастных людей,— весь старый Петербург виден под этим неожиданным ракурсом»².

А. Фадеев, сопоставляя «Преступление и наказание» с «Воскресением» и отдавая должное тому и другому роману, справедливо утверждает, что Толстой, как обличитель общественного зла, пошел дальше Достоевского.

Аким Вольтинский, сопоставляя сцены суда в «Братьях Карамазовых» и «Воскресении», отдал предпочтение Достоевскому. «Сатира Толстого,— пишет он,— очень ядовита, очень зла, но, по существу, поверхностна. У Достоевского описание всего процесса против Мити есть тоже сатира, глубокая, насквозь психологическая, страшно сильная именно потому, что она преодолевает величайшие трудности. Деятели суда представлены живыми людьми, не лишенными сердечности, добросовестности, а в некоторых случаях и крупного таланта»³.

Оставим на совести Вольтинского оценку судей из романа «Братья Карамазовы». Но если она в какой-то мере и

¹ Одной из таких попыток служит статья Е. Лозовской «Кроткая» Ф. М. Достоевского и «Крейцера соната» Л. Н. Толстого.— «Вопросы истории и теории литературы», вып. I, Челябинск, 1966, стр. 57—74.

² А. Фадеев, Собр. соч. в 5-ти томах, т. 5, М. 1961, стр. 235.

³ А. Л. Вольтинский, Ф. М. Достоевский. Критические статьи, СПб. 1909, стр. 145.

справедлива, то из нее вовсе не следует, что Достоевский как художник был выше Толстого. На свой лад Вольтерский только подтвердил мысль Фадеева о том, что Толстой как обличитель социального зла сделал в сравнении с Достоевским значительный шаг вперед, что было связано с резким обострением общественных противоречий в предреволюционной России.

Контактные линии от романа «Воскресение» тянутся не только к «Преступлению и наказанию» и «Братьям Карамазовым», а и к другим произведениям Достоевского. В январе 1899 года Толстой говорил: «Я для «Воскресения» прочел недавно «Записки из Мертвого дома». Какая это удивительная вещь!»¹

Уже одно это признание Толстого дает исследователям ключ не для тематического только, а и для многопланового сопоставления глубоких внутренних связей произведений великих писателей.

Толстой для «Воскресения» перечитывал «Записки из Мертвого дома». Достоевский для «Братьев Карамазовых» не только перечитывал, а изучал «Войну и мир».

Зерном «Братьев Карамазовых» явился замысел цикла повестей под общим заглавием «Житие великого грешника». «Это житие, — писал в 1894 году профессор А. Кирпичников, — должно было изобразить жизнь нескольких поколений, начиная со времен Чаадаева и до наших дней, и представить параллель к «Войне и миру» Толстого, под влиянием чтения которого оно, по-видимому, и задумано»².

А вот свидетельство обратной связи. 26 октября 1910 года Толстой записал в дневнике: «Видел соп. Грушенька, роман, будто бы, Ник. Ник. Страхова. Чудный сюжет». Через пять дней Толстой внес в перечень художественных замыслов: «Роман Страхова Грушенька — экономка»³.

Накануне своего ухода из Ясной Поляны Толстой читал «Братьев Карамазовых». Героиня романа Достоевского вошла в один из последних художественных замыслов Толстого. Этим «загадочным сюжетом закончил Толстой свою творческую жизнь»⁴.

¹ «Литературное наследство», № 37—38, Л. Н. Толстой, II, М. 1939, стр. 540.

² А. Кирпичников, Достоевский и Писемский. Опыт сравнительной характеристики, Одесса, 1894, стр. 78—79.

³ Л. Н. Толстой, Поли. собр. соч., т. 58, стр. 123 и 235.

⁴ В. А. Жданов, Последние книги Л. Н. Толстого, М. 1971, стр. 59.

*

Даже беглое, «пунктирное» обозначение контактных линий, связывающих художественные миры великих писателей, заставляет искать новые подходы к изучению темы Толстой — Достоевский, обладающей редкой многогранностью и масштабностью. Нам удалось затронуть здесь лишь некоторые ее стороны. Наша цель состояла в том, чтобы уловить и охарактеризовать пусть немногие, но определяющие тенденции в изучении интересующей нас темы.

Можно вычленить три отчетливо различных этапа в ее трактовке: 1) критики пытались «развести» Толстого и Достоевского и «по всем линиям» противопоставляли их друг другу; 2) время заставило критиков и литературоведов признать, что — при всех несомненных и больших различиях — Толстой и Достоевский не противоборствовали, а «сосуществовали», играя огромную роль в духовной жизни все новых и новых поколений; 3) от резкого противопоставления Толстого и Достоевского исследователи переходят к объективному сопоставительному анализу их мировоззрения и творчества.

Третий из этих этапов, в сущности, только начинается¹. Нет сомнений в том, что он явится самым продуктивным из них и в достоевковедении и в толстоведении.

¹ В числе новейших работ по интересующей нас теме следует назвать книгу Н. Н. Арденса «Достоевский и Толстой», М. 1970, изд-во МГПИ имени В. И. Ленина, и статью Г. М. Фридлендера «Достоевский и Лев Толстой. (К вопросу о некоторых общих чертах их идейно-творческого развития).— В сб.: «Достоевский и его время», «Наука», 1971.

ДОСТОЕВСКИЙ И ГОРЬКИЙ

1

Достоевский и Горький — тема огромная, без преувеличения можно сказать, колоссальная, имеющая не только историко-литературное, но и методологическое значение, требующая вторжения в ряд важнейших проблем теории литературы.

При рассмотрении этой темы нельзя забывать о том, что Достоевский и Горький жили в разные эпохи. Каждая из этих эпох по-своему решала основные проблемы социологии, философии, эстетики. Великие и неповторимые художники и мыслители не могли пройти мимо тех вопросов, которые решались их временем. Они учились у эпохи и сами активно участвовали в формировании духовной жизни своего времени. И как величайшие художники, страстные публицисты, литературные критики, нередко по-своему решали основополагающие вопросы теории искусства. В произведениях Достоевского и Горького отражены картины общественной жизни их времени. Но нельзя забывать о том, что художественные произведения подчиняются законам искусства, законам относительно самостоятельным. Между теми идеями, которые выражены в художественном творчестве этих художников, и их эстетическими, политическими и философскими взглядами существует определенное взаимодействие, но нет абсолютного тождества; это не всегда учитывается исследователями их творчества.

Эпоха, в которую жил Достоевский и которая отражена в его творчестве, — это 40—70-е годы прошлого века, это эпоха второго этапа освободительного движения в России, руководимого революционными демократами, эпоха борьбы за освобождение крестьян от крепостной

зависимости и самого «освобождения», эпоха бурного развития капитализма в нашей стране.

Достоевский был современником трагического поражения революции 1848 года, зарождения и упрочения марксизма, деятельности I Интернационала, рождения и гибели Парижской коммуны. Сложная эпоха!

Главные художественные и публицистические произведения Достоевского были созданы в период созревания и крушения двух революционных ситуаций в России: 1859—1861 годов и 1879—1880 годов. Достоевский скончался в начале того года, когда народовольцы казнили царя Александра II.

Эпоха Горького, отраженная в его произведениях,— это эпоха третьего этапа освободительного движения — движения народных масс под руководством пролетариата и его партии, эпоха трех революций в России, эпоха коренного переворота в истории человечества и упрочения социализма на одной шестой части земного шара.

Достоевский был величайшим художником критического реализма. Горький — основоположником реализма социалистического. Оба писателя завоевали мировое признание.

Известно, что писатели социалистического реализма отличаются от писателей критического реализма тем, что субъективный взгляд художника социалистического реализма совпадает с объективным ходом истории, что писатели социалистического реализма рисуют процесс освобождения человека от всех видов материального и духовного порабощения, что в характере людей они подчеркивают социальную доминанту, что они поэтизируют труд, изображают рождение новых людей, борцов за торжество коммунизма.

В свое время вульгарные социологи и в наше время буржуазные советологи находили в произведениях Достоевского, его публицистике и письмах немало цитат, при «помощи» которых, при одностороннем их подборе, изображали и изображают Достоевского врагом свободы и социализма.

Искаженное и упрощенное представление об облике Достоевского встречается, к сожалению, и в некоторых работах советских исследователей, опубликованных в наши дни. Так, например, в 1970 году в издательстве «Наука» вышла объемистая книга «Русская философия XI—XIX веков», написанная А. А. Галактионовым и П. А. Ни-

кандровым. В главе, посвященной Достоевскому-философу, авторы утверждают, что в отличие от Толстого Достоевский будто бы «смирился перед деспотическим режимом царизма», что он «стал восхвалять господствующие порядки»¹ самодержавно-буржуазной России. Если внимательно прочитать и прочувствовать все художественные произведения Достоевского, то легко прийти к выводу, что даже в романе «Бесы» Достоевский отнюдь не восхвалял «господствующие порядки» той России, где во главе администрации стояли фигуры, подобные губернатору Лембке и его супруге, нарисованные писателем в гротескно-сатирическом плане.

Размышляя над тем, как изменилась жизнь огромной страны после отмены крепостного права, Достоевский писал: «Прежний мир, прежний порядок, очень худой, но всё же порядок, — отошел безвозвратно. И, странное дело, мрачные нравственные стороны прежнего порядка — эгоизм, цинизм, рабство, разъединение, продажничество — не только не отошли с уничтожением крепостного быта, но как бы усилились, развились и умножились» (XI, 99). Достоевский говорит о «мрачной, ужасной картине этого нового рабства, в которое вдруг впал русский крестьянин, выйдя из прежнего рабства» (XI, 99).

В первоначальных набросках к роману «Подросток» Достоевский писал: «*Главное*. Во всем идея разложения, ибо все *врозь* и никаких не остается связей не только в русском семействе, но даже просто между людьми. Даже дети *врозь*.

Разложение — главная видимая мысль романа»².

Таково, по Достоевскому, было положение русского крестьянства и русской интеллигенции после реформ 60-х годов. Когда Достоевский познакомился с жизнью буржуазного Запада, то он написал «Зимние заметки о летних впечатлениях», которые перекликаются с очерками его современников Герцена и Салтыкова-Щедрина и предваряют знаменитый цикл Горького о городе Желтого Дьявола. Достоевский говорил о хваленной буржуазной свободе: «Когда можно делать все что угодно? Когда имеешь миллион. Дает ли свобода каждому по миллиону? Нет. Что такое человек без миллиона? Человек без миллиона

¹ «Русская философия XI—XIX веков», «Наука», Л. 1970, стр. 352—353.

² «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 69.

есть не тот, который делает все что угодно, а тот, с которым делают все что угодно» (4, 105). Такой представлялась Достоевскому современная ему буржуазная демократия.

Отвечая на критику Н. К. Михайловским романа «Бесы», Достоевский сделал важное обобщение, которое выходит далеко за рамки полемики по поводу этого романа: «Смею уверить г. Н. М., что «лик мира сего» мне самому даже очень не нравится» (XIII, 450).

Достоевский жил в трудную и сложную эпоху. В течение полувека, начиная с 40-х годов прошлого столетия, передовая мысль России жадно искала правильную революционную теорию. Марксизм Россия выстрадала ценой невиданного героизма и неслыханных мук, ценой беззаветных исканий. Достоевский — и в этом была его трагедия — прошел мимо научного социализма. Гениальный писатель не мог принять «лика мира сего» и бился в тисках непримиримых противоречий.

В его статьях, письмах, в высказываниях отдельных героев встречаются восторженные рассуждения о некоем идеально-добром монархе, которого любит народ, о существующих и несуществующих добродетелях избранного народа-богоносца и т. п. Исследователи типа вышеназванных авторов «Русской философии XI—XIX веков» для подтверждения своих выводов берут не всю сумму сложных и противоречивых фактов, а только ту их часть, которая помогает им доказать выдвинутые ими тезисы, то есть пользуются избирательной аргументацией. Нужно ли специально говорить, что такой метод анализа искажает подлинный облик великого писателя?

В конце жизни он принят в Мраморном, Аничковом, Зимнем дворцах, общается с членами царской фамилии и другими представителями высшей аристократии. По субботам он бывает у Победоносцева, который пытается подчинить его своему влиянию. Один из самых мрачных деятелей царской России, важный сановник Победоносцев заботливо укутывает пришедшего к нему больного писателя пледом, со свечой в руках провожает его по трем темным лестницам вниз до выхода на улицу, просит сообщать о его здоровье, обещает сам заехать к нему. «Это — поистине рембрандтовская картина, — шепчет современная исследовательница, — зловещий фон темной лестницы и одинокое пламя свечи в руке Победоносцева. Как коварно стремится он уловить в свои сети ум и сердце великого писателя, как ухаживает за ним, с елейной ласковостью

святоши и царедворца»¹. По крылатому выражению А. Блока, «в те годы дальние, глухие» «Победоносцев над Россией простер совиные крыла». Но мрачному царедворцу не удалось покорить сердце великого художника.

Некоторые критики склонны придавать особое значение эффектному сопоставлению: бывший каторжник Достоевский в конце жизни посещает дворцы и общается с титулованными особами. Но это общение не исчерпывало социального опыта Достоевского, более того, оно было незначительной частью этого опыта. В последнее десятилетие Достоевский сближается с Некрасовым, встречается с Д. И. Менделеевым, А. Ф. Кони, Х. Алчевской, А. Философовой и другими деятелями русской культуры².

Особенно знаменательно было общение Достоевского с семьей Жаклар.

Еще в 1865 году Достоевский познакомился с сестрами Корвин-Круковскими и полюбил старшую из них — Анну Васильевну. В 1869 году Анна Васильевна уехала за границу и вышла замуж за французского революционера Жаклара. Ее младшая сестра Софья Ковалевская стала первой в мире женщиной-профессором. В дни Парижской коммуны Анна Васильевна Жаклар была членом центрального комитета союза женщин, выступала в печати и с трибуны, была сестрой милосердия. После разгрома Коммуны ей с мужем удалось бежать сначала в Швейцарию, а затем в Россию. Достоевский всю жизнь высоко ценил ум и сердце этой русской женщины, ставшей парижской коммунаркой. Семья Достоевского в 70-х годах находилась в дружеских отношениях с семьей Жакларов.

Итак, бывший каторжник и гениальный русский писатель Достоевский в последние годы жизни оказывается гостем и высокого царского сановника, и парижской коммунарки.

Сложен и противоречив был творческий облик Достоевского. Для раскрытия особенностей этих противоречий и, в частности, для правильного решения проблемы Достоевский — Горький большое значение имеет анализ высказываний Ленина о Достоевском, которые нередко толкуются слишком односторонне.

Здесь придется обратиться к отдельным, много раз

¹ «Литературное наследство», т. 77, «Наука», М. 1965, стр. 9.

² Н. Н. Ардеис, Достоевский и Толстой, МГПИ имени Ленина, М. 1970, стр. 219.

цитированным материалам и попытаться наметить некоторые новые выводы из них.

Известно, с какой бережливостью относился Ленин к культуре прошлого и как внимательно он выбирал из нее все то, что необходимо для духовного роста советских людей.

О том, с каким вниманием относился Ленин к творчеству Достоевского и критической литературе о нем, свидетельствует библиотека Ленина в Кремле.

Лишь только после Великой Октябрьской социалистической революции Ленину удалось создать свою личную библиотеку. В нее вошли все книги, привезенные из эмиграции и собранные Лениным в первые годы Советской власти. После переезда Правительства из Петрограда в Москву Ленин составил первый список книг для своей библиотеки, который затем систематически пополнялся¹.

В состав ленинской библиотеки входило два полных собрания сочинений Достоевского — в четырнадцать томах (1906) и в двадцати трех томах (изд-во «Просвещение»), отдельные издания романов: «Преступление и наказание» (два издания), «Подросток», «Идиот», «Исповедь Ставрогина» (два издания), «Братья Карамазовы», отдельные издания «Дневника писателя». В библиотеке Ленина хранятся книги о Достоевском самых различных авторов: Анциферова, Гроссмана, известный сборник статей и материалов под редакцией Долинина (1922), работы Кашиной-Евреиновой, Лапшина, Переверзева, Цейтлина, Шестова, Штейнберга. Среди книг ленинской библиотеки — воспоминания современников о Достоевском, письма русских писателей к Достоевскому, путеводитель по выставке в память столетия со дня рождения Достоевского и даже однодневная газета, посвященная Достоевскому, вышедшая в октябре 1921 года.

Все это свидетельствует о том, что в поле зрения Ленина были не только произведения Достоевского, но и основная критическая литература о великом писателе, вышедшая в те годы.

Из Постановления Совета народных комиссаров от 30 июля 1918 года мы знаем, что в списке писателей и поэтов, которым молодое Советское государство решило поставить памятники, имя Достоевского стоит на втором

¹ Библиотека В. И. Ленина в Кремле. Каталог, Изд-во Всесоюзной книжной палаты, М. 1961, стр. 7.

месте вслед за Толстым¹. «Достоевский действительно гениальный писатель, рассматривавший большие стороны современного ему общества,— вспоминает слова Ленина В. Бонч-Бруевич,— ...у него много противоречий, изломов, но одновременно — и живые картины действительности»².

В письме Ленина к И. Арманд, написанном еще в 1914 году, поставлен методологический вопрос большой важности, и при его решении Ленин нашел уместным обратиться к творчеству Достоевского.

В 1914 году был опубликован роман украинского пационалиста В. К. Винниченко «Заветы отцов». Ленин, прочитав это произведение, был возмущен количеством всевозможных ужасов, нагроможденных при изображении революционеров. Имея в виду упоминание газеты «Речь» об этом романе, как о подражании Достоевскому, Ленин писал: «Подражание есть, по-моему, и архискверное подражание архискверному Достоевскому»³.

Перед нами две позиции. Одна — позиция газеты «Речь», которая считала роман Винниченко подражанием Достоевскому. Другая — ленинская. Ленин как бы отделяет творчество Достоевского в целом от того, что является «архискверным Достоевским» и отвечает на вопрос, что сближает Винниченко с этим «архискверным Достоевским».

Винниченко собрал единичные факты, факты ужасные, соединил их вместе и выдал за действительность, то есть исказил картину жизни, по выражению Ленина, стал малевать ужасы, пугать ими и самого себя, и читателя. Ленин отметил, что в жизни, конечно, могут встречаться и такие ситуации. Он сам как-то вынужден был провести ночь с больным белой горячкой, в другой раз — вести разговор с товарищем, покушавшимся на самоубийство. «Но в обоих случаях,— подчеркивал Ленин,— это были маленькие кусочки жизни обоих товарищей»⁴. Из этих слов Ленина, видимо, позволительно сделать большие методологические выводы о разном значении фактов в жизни и в искусстве. «Маленькие кусочки жизни» — имеющие свои причины явления реальности, они существуют, и с ними нельзя не считаться или просто отвергнуть их, они так или иначе связаны с закономерностями жизни. Их не-

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 4-е, М. 1969, стр. 574.

² Там же, стр. 704.

³ В. И. Ленин, Полное собрание сочинений, т. 48, стр. 295.

⁴ Там же.

льзя механически перенести в произведение искусства. Соотношение индивидуализации и типизации — одна из сложных проблем искусства. Отдельный кусочек жизни только тогда становится произведением искусства, когда осмыслена его роль в развитии целого, когда через него раскрываются сложнейшие закономерности целого. «Действительно, — писал Достоевский, — проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имеете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира» (XI, 423). Гениальный Достоевский был «в силах находить глубину, какой нет и у Шекспира». Не случайно Горький сопоставлял его с английским гением. Винниченко, разумеется, не имел таких способностей. Отступая от основополагающих принципов реалистического искусства, Достоевский превращался в того «архискверного Достоевского», о котором писал Ленин. «Архискверный Достоевский» — это не весь Достоевский, а какая-то часть того великого явления духовной жизни человечества, которое носит имя «Достоевский». И этот «архискверный Достоевский» был чужд не только Ленину, но и Горькому.

Выступления Горького против инсценировки Московским Художественным театром романа Достоевского «Бесы» (статьи Горького «О «карамазовщине» и «Еще о «карамазовщине»») были одобрены Лениным¹. Против «архискверного Достоевского» Ленин выступал и тогда, когда разоблачал антидемократическое направление сборника «Вехи», авторы которого пытались возродить религиозное миросозерцание, опираясь на труды Чаадаева, Владимира Соловьева, Достоевского, противопоставляя их революционным демократам — Белинскому, Добролюбову, Чернышевскому².

Таким образом, в высказываниях Ленина встает образ гениального писателя Достоевского и одновременно образ «архискверного Достоевского». Это не два образа, а один трагический образ великого писателя с его глубокими внутренними противоречиями. Всякая попытка идеализировать Достоевского, замалчивая его противоречия и ошибки, всякая попытка канонизировать его слабые стороны искажают облик великого писателя, упрощают его. Не менее вредна и другая крайность: видеть в Достоевском

¹ «В. И. Ленин о литературе и искусстве», изд. 4-е, М. 1969, стр. 361, 760.

² Там же, стр. 250.

только «архискверного Достоевского», вырывать из контекста ленинских статей только отрицательные отзывы об отдельных сторонах творчества и публицистики Достоевского и на этом основании строить образ мрачного церковника и пессимиста. Такого деятеля Ленин не мог бы считать гениальным писателем и, вероятно, не подписал бы декрета о сооружении ему памятника.

В какой мере Горький знал суждения Ленина о Достоевском? Мы не располагаем материалами, которые дали бы возможность ответить на этот вопрос с исчерпывающей полнотой.

Горький знал, что Ленин высоко ценил его статью «Заметки о мещанстве», где он, в частности, ставил ими Достоевского в один ряд с именами Шекспира, Данте, Сервантеса, Руссо и Гете и вел полемику с «социальной педагогикой» Достоевского и Толстого. О своем положительном отношении к «Заметкам о мещанстве» Ленин говорил в печати и в письмах к Горькому. Как уже отмечалось, Ленин одобрил выступление Горького и против инсценировки романа «Бесы» на подмостках Художественного театра. Письмо Ленина к И. Арманд, где Ленин говорил об «архискверном Достоевском», Горький едва ли мог знать. Впрочем, в дружеских беседах Ленина с Горьким вопрос об отношении к Достоевскому, вероятно, всплывал не один раз, но документов, подтверждающих это предположение, мы не имеем.

Важно подчеркнуть, что многочисленные высказывания Горького о Достоевском в своей основной направленности идут в русле тех оценок, которые были даны Лениным.

2

Если посмотреть на проблему Достоевский — Горький в крупномасштабном плане, то неизбежно возникнет необходимость затронуть вопрос о месте Достоевского в истории развития мировой литературы, о традициях и новаторстве в литературе.

Один из аспектов этого вопроса — отношение Достоевского к своим современникам, в частности, к революционным демократам.

Другой аспект — Достоевский и потомки, шире — проблема наследства Достоевского, кому он больше помогал — «отцам» современного модернизма — Прусту,

Кафке, Джойсу — или художникам социалистического реализма, в частности, Горькому.

При ближайшем рассмотрении этих двух аспектов оказывается, что в изучении столь сложных проблем еще очень много белых пятен или односторонних выводов. Остановимся только на некоторых отдельных сторонах этой многосложной проблемы.

Тема Достоевский и Горький в наши дни перерастает в тему — критический реализм и реализм социалистический, в проблему живых традиций и новых художественных открытий. Уже давно миновали времена, когда критики делали акцент на том, что отделяет социалистический реализм от реализма критического, когда противопоставление социалистического реализма критическому, отталкивание от критического реализма считалось необходимым постулатом для выяснения отличительных черт социалистического реализма.

В конце XIX века и в начале века XX многие крупные писатели стали ощущать недостаточность сложившихся в XIX веке художественных методов для изображения тех событий и процессов, которые порождались эпохой империализма и пролетарского освободительного движения. Большинство из них не были в состоянии дать точный социологический анализ происходящих изменений, но они чувствовали, что происходят какие-то громадные сдвиги в жизни, что нужно создавать новые методы и приемы для ее изображения, и порой с излишней прямолинейностью и заостренностью говорили об исчерпанности творческих возможностей классического реализма. Опираясь на те процессы, которые происходили в общественной жизни и в самом искусстве того времени, и на резкие высказывания некоторых писателей, исследователи стали говорить о кризисе критического реализма, о том, что критический реализм XX века является жалким эпигоном старого реализма, что социалистический реализм опирается на традиции «большого реализма» первой половины XIX века на Западе и на творческие достижения русского реализма второй половины XIX века, что он противопоставлен критическому реализму XX века. Эти положения с наибольшей полнотой были разработаны в 30-е годы в трудах Г. Лукача и его школы и разделяются и некоторыми современными исследователями. Этот большой вопрос не может быть рассмотрен здесь с надлежащей полнотой, однако полагаю, что тезис о кризисе критического реализ-

ма мешает плодотворному решению ряда коренных проблем традиций и новаторства.

Как указывал Ленин, в культуре буржуазного общества надо уметь различать две культуры: культуру буржуазную и культуру демократическую, зачатки культуры социалистической.

К какой же из этих двух культур принадлежит творчество Достоевского, взятое в целом, со всеми его трагическими противоречиями? Думается, что на этот вопрос уже можно дать ответ. Творчество Достоевского в целом относится к демократической культуре. Это доказано во многих исследованиях. Социалистический реализм, Горький в первую очередь, наследуют все то лучшее, что есть в творчестве Достоевского и в его эстетике.

При рассмотрении русской культуры второй половины XIX века современные исследователи большое внимание уделяют изучению наследия революционных демократов и его значения для развития реализма XIX века. Такая работа совершенно необходима. Вместе с тем некоторые исследователи освещали вопрос о взаимоотношениях Достоевского с революционными демократами односторонне. Так, например, у читателя книги С. Борщевского «Щедрин и Достоевский. К истории их идейной борьбы», вышедшей в 1956 году (книги интересной и богатой самостоятельными наблюдениями), создается впечатление, что Щедрин и Достоевский больше всего думали о том, чтобы найти материал для полемики друг с другом. Известно, что Достоевский не принимал многих положений революционной демократии. «Достоевский резко (и часто несправедливо) полемизировал с Белинским и Герценом, Добролюбовым и Чернышевским,— говорит современный исследователь.— Но не менее, а еще гораздо более яростно он боролся во многих своих повестях и романах с буржуазными философскими и социологическими теориями своей эпохи»¹.

Достоевский нередко ошибался, «путал социальные адреса», приписывал революционным демократам то, что характеризовало дворянско-буржуазный тип поведения и мышления, но в целом его произведения всех жанров противостоят буржуазно-дворянскому миру в большей мере, чем революционной демократии.

¹ Г. М. Фридлендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 162.

Вопрос об отношении Достоевского к революционной демократии еще недостаточно изучен. Однако нельзя не подчеркнуть, что Достоевский много размышлял над теми же острыми проблемами своего времени, что и революционные демократы, нередко приходил к выводам, очень близким к революционным демократам как в сфере социальных проблем, так и в области теории искусства.

Совсем в духе Чернышевского, например, решал он основной вопрос о соотносительности искусства и жизни, подчеркивая, что реальная жизнь богаче произведений искусства. «И запомните мой завет,— говорил он одной писательнице,— никогда не выдумывайте ни фавулы, ни интриг. Берите то, что дает сама жизнь. Жизнь куда богаче всех наших выдумок! Никакое воображение не придумает вам того, что дает иногда самая обыкновенная заурядная жизнь! Уважайте жизнь!»¹ Близкие к этому высказывания о соотношении жизни и искусства рассыпаны и в критических статьях Достоевского, и в его письмах.

Другой пример.

Сложным и противоречивым было отношение Достоевского к Некрасову. Период сближения 40-х годов сменился периодом резкого расхождения и даже вражды.

В апреле 1874 года Некрасов предложил Достоевскому, который печатал ряд своих произведений в реакционном «Русском вестнике» Каткова и «Гражданине» кн. Мещерского, напечатать свой новый роман в «Отечественных записках». Достоевский сам этого желал и принял приглашение Некрасова. На страницах самого прогрессивного журнала тех лет был опубликован роман Достоевского «Подросток». Этот роман был высоко оценен Некрасовым и Салтыковым-Щедриным, хотя в нем и есть некоторые выпады против теории разумного эгоизма Чернышевского.

Сближение Достоевского с Некрасовым не прошло незамеченным для его современников. Так, Майков, как сообщает сам Достоевский в письмах к жене, стал распространять слухи о том, что Достоевский вновь продался радикалам из «гнезда Некрасова» (Письма, III, 148, 340).

В 1877 году Достоевский посещает тяжело больного Некрасова. Поэт читает ему свои последние стихи.

Во время похорон Некрасова на могиле поэта Достоевский произнес речь. Здесь же завязалась своеобразная по-

¹ «Ф. М. Достоевский в воспоминаниях современников», т. 2, «Художественная литература», М. 1964, стр. 137.

лемика с революционно настроенной молодежью. Оппоненты Достоевского требовали, чтобы он признал, что Некрасов выше Пушкина. Достоевский колебался. Все это широко комментировалось в нашей печати. Но в «Дневнике писателя» Достоевский рассказывает и о том, что, узнав о смерти Некрасова, он взял три тома сочинений поэта и перечитывал их до шести часов утра. «В эту ночь,— признается Достоевский, я перечел чуть не две трети всего, что написал Некрасов, и буквально в первый раз дал себе отчет: как много Некрасов, как поэт, во все эти тридцать лет занимал места в моей жизни» (XII, 347).

Эти и многие другие примеры свидетельствуют о том, что вопрос о взаимоотношениях Достоевского с революционными демократами в нашей критике освещен недостаточно полно, что простое противопоставление Достоевского революционным демократам упрощает и огрубляет проблему, обедняет наше представление о месте Достоевского в истории русской литературы, отдаляет Достоевского от процесса становления литературы нового типа, устремленной к будущему.

Исследователи не раз отмечали близость отдельных сторон мировоззрения и даже творчества Достоевского и Герцена — общность их взглядов на буржуазную цивилизацию, на русский народ, на реформы Петра, которые, по мнению Герцена и Достоевского, отделили русскую интеллигенцию от народа. Достоевский даже использует отдельные метафорические образы, созданные Герценом. Так, в статье, посвященной памяти Константина Аксакова, Герцен писал о славянофилах: «И если они не могли остановить фельдъегерской тройки, посланной Петром и в которой сидит Бирон и колотит ямщика, чтоб этот скакал по нивам и давил людей,— то они остановили увлеченное общественное мнение и заставили призадуматься всех серьезных людей»¹. Этот образ мчащейся тройки и дюжего фельдъегеря в сюртучке с фалдочками, бьющего ямщика, перешел на страницы «Дневника писателя» Достоевского и приобрел символическое значение.

Отдельные примеры из творческой переклички Достоевского с революционными демократами, конечно, не исчерпывают большую проблему. Нельзя, разумеется, затушевывать то, что разделяло Достоевского и революционных де-

¹ А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. XV, АН СССР, М. 1958, стр. 9.

мократов. Между ними были различия, была полемика, была борьба, но были и точки соприкосновения. Творчество Достоевского — сложное и многогранное явление. Его нельзя сводить к каким-то однолинейным определениям.

Революционные демократы полемизировали с Достоевским, но и они понимали, какие большие проблемы ставил он в своих произведениях. Так, например, Салтыков-Щедрин писал о творчестве Достоевского: «По глубине замысла, по ширине задач нравственного мира, разрабатываемых им, этот писатель стоит у нас совершенно особняком. Он не только признает законность тех интересов, которые волнуют современное общество, но даже идет далее, вступает в область предвещаний и предчувствий, которые составляют цель не непосредственных, а отдаленнейших исканий человечества»¹.

Вместе с тем Салтыков-Щедрин говорит о «внутреннем расколе» Достоевского. «С одной стороны, у него являются лица, полные жизни и правды, с другой — какие-то загадочные и словно во сне мечущиеся марионетки, сделанные руками, дрожащими от гнева»².

При анализе внутреннего раскола Достоевского иногда допускаются просчеты и другого типа. Так, например, в 1963 году в Ташкенте выпущена книга Я. О. Зунделовича «Романы Достоевского». В этой книжке содержится много интересных и новых наблюдений. Автор старается выяснить своеобразие творческого метода Достоевского. Вместе с тем Я. О. Зунделович как бы расщепляет Достоевского на две части: Достоевский-художник, по Зунделовичу, мыслит диалектически и почти никогда не ошибается; Достоевский же мыслитель выступает обычно как догматик и почти всегда приходит к ошибочным выводам. Против подобного механического расщепления писателя на художника и мыслителя очень убедительно протестовал Г. Л. Абрамович, справедливо указывая, что такое противопоставление метода мировоззрению неизбежно ведет к теории бессознательности творчества, к умалению роли идей при создании художественного произведения³.

¹ М. Е. Салтыков-Щедрин, Собр. соч. в 20-ти томах, т. 9, М. 1970, стр. 412.

² Там же, стр. 413.

³ Г. Л. Абрамович, К вопросу о природе и характере реализма Достоевского.— В сб.: «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959, стр. 55.

Эта ошибка привела талантливое исследование к другим неточностям. Так, например, анализируя роман «Преступление и наказание», он убедительно раскрывает несостоятельность идей Раскольникова и показывает, как герой романа Достоевского мучительно переживает крах своих иллюзий о делении людей на избранных героев и инертную массу и склоняется к религиозному смирению. У читателя создается впечатление, что герой Достоевского сменяет одно заблуждение на другое. Разумеется, подобное толкование романа не дает возможности понять, в чем гениальность Достоевского, почему вопросы, им поставленные, волновали современников и волнуют потомков, что находит для себя интересного в этом романе читатель наших дней? Видимо, традиции вульгарного социологизма все еще влияют на решение некоторых важных проблем даже в хороших работах наших современных ученых. Вольно или невольно такие работы отделяют великого писателя от жгучих проблем современности, от возможности углубленной постановки вопроса о творческом влиянии классиков на писателей социалистического реализма.

Поучительно вспомнить, как в период господства вульгарного социологизма рисовалась схема развития русской литературы второй половины XIX века.

На крайнѐ левом фланге русской литературы находились революционные демократы: Чернышевский, Добролюбов, Герцен, Некрасов, Салтыков-Щедрин и др. Отношение к ним было положительное. Затем шла группа писателей-либералов — Тургенев, Гончаров, Островский. Отношение к ним было сдержанное, острее говорили об их ошибках. После этого анализировали творчество народников — Гл. Успенского, Каронина, Златовратского и других, относя к ним все то, что Ленин говорил о народнической социологии. Особняком стояла группа поэтов «чистого искусства», куда пытались запрятать Тютчева, Фета, Майкова, Полонского. Выделяли и группу прямых «реакционеров» — Лескова, Писемского и др.

Важно отметить, что в этой схеме литературного процесса второй половины XIX века не оставалось места таким писателям, как Лев Толстой и Достоевский. Они не укладывались ни в одну из этих групп. Анализ ленинских статей о Толстом сводился к их пересказу. С Достоевским дело обстояло хуже: его считали больше консерватором. С трибуны Первого съезда писателей один из литераторов назвал Достоевского изменником революции, которого

следовало бы судить, если бы он пожаловал в Колонный зал. Об этом факте стоило упомянуть для того, чтобы увидеть, как далеко современное литературоведение ушло от догматов вульгарного социологизма.

Теперь уже всем ясно, что Толстой и Достоевский непревзойденные гении, определившие во многом развитие не только русской, но и мировой литературы. Вероятно, они в большей степени, чем другие писатели XIX века, подготавливали своим творчеством рождение новых способов художественного познания жизни.

От анализа некоторых процессов, происходивших в литературе XIX века, перейдем к литературе XX века, от современников Достоевского — к потомкам, художникам XX века.

Мы очень часто говорим, что писатели социалистического реализма опираются на опыт писателей критического реализма, что критический реализм в какой-то мере готовил рождение реализма социалистического.

В последние годы под этим углом зрения плодотворно изучаются произведения позднего Толстого. Как известно, поздний Толстой сделал смелую и мужественную попытку посмотреть на всю окружающую жизнь глазами простого народа. Он решительно заявил, что настоящий «большой свет» — это не господствующие классы, не образованные сословия, а трудящийся народ, что от него должна идти «точка отсчета», которая определяет все. Толстой много сделал для того, чтобы создать и новые формы искусства, нужные и понятные народу. Великий художник остановился где-то на пороге создания нового метода искусства.

Конечно, было бы непростительной вульгаризацией приравнять Достоевского к Толстому. Это — разные художники, каждый с очень своеобразным творческим лицом, с излюбленным кругом тем.

Однако нельзя забывать, что своеобразный полифонический роман Достоевского с его самостоятельно звучащими голосами героев, среди которых голос автора часто звучит как равный среди равных, где автор или рассказчик — не всезнающий и всемогущий творец эстетической реальности, дающий окончательные оценки происходящего, а такой же искатель истины, как и его герои, — эти и другие принципы поэтики Достоевского, поэтики дискуссий и интеллектуально напряженных схваток, оказали очень серьезное влияние на литературу всего XX века и на творчество Горького, в частности.

С Достоевским в литературоведении произошел любопытный теоретический парадокс: ученые потратили немало сил для доказательства того, что Достоевский оказал могущественное влияние на развитие крупных писателей современной литературы — прежде всего на творчество и теоретические взгляды так называемых отцов современного модернизма — Пруста, Джойса, Кафки — и на некоторых писателей критического реализма XX века, например, Томаса Манна. И это верно. Но Достоевский влиял не только на названных писателей. Он влиял и на писателей социалистического реализма, например, на творчество Леонида Леонова, о чем этот писатель сам неоднократно говорил. Сложным и противоречивым было влияние Достоевского на творчество Горького.

Некоторые исследователи недавнего прошлого, рассматривая проблему Достоевский и Горький, строили такую нехитрую схему: там, где Достоевский говорил «да», Горький говорил «нет», и наоборот. По мнению этих исследователей, Достоевский отрицал революцию, Горький приветствовал ее. Достоевский был противником социализма, Горький — горячим пропагандистом социалистических идей. Достоевский искал правды в религиозных воззрениях, Горький был атеистом. Достоевский скептически относился к выводам разума, Горький всю жизнь преклонялся перед мощью человеческого интеллекта. В выступлениях Достоевского подчас слышались националистические нотки, Горький был убежденным интернационалистом. Произведения, публицистические работы, письма Достоевского и Горького действительно дают достаточно материала для того, чтобы продолжить список подобных антитез.

Но при рассмотрении всех этих сложных проблем нельзя не учитывать и того, что смысл и содержание отдельных терминов у Достоевского и Горького далеко не идентичны. Предстоит еще большая работа по выяснению вопроса о том, каков объем понятий «революция», «социализм», «разум», «интернационализм» и многих других в философской концепции Достоевского.

Остановимся для примера на том, как понимал Достоевский социализм.

В середине 40-х годов Достоевский сблизился с Белинским, который обострил его интерес к вопросам социализма. Несколько позднее Достоевский вошел в кружок Петрашевского, с увлечением говорил о французском утопическом социализме, хотя теории Сен-Симона и Фурье

казались ему несколько отвлеченными, скорее кабинетными системами, оторванными от реальной жизни, чуждыми русскому обществу, занятому борьбой с крепостничеством. Достоевский в те годы отождествлял социализм с идеями свободы, нравственной чистоты, заповедями Евангелия.

После каторги и ссылки Достоевский пересмотрел свое отношение к социализму.

О научном социализме Маркса и Энгельса он знал по наслышке, свои представления о социализме он составил по различным утопическим системам, а также по высказываниям идеологов анархизма.

Достоевскому казалось, что социализм недооценивает, даже отрицает духовную жизнь, отрицает духовные ценности, посягает на индивидуальную свободу человека, на индивидуальную особенность отдельной личности. Социалисты, полагал Достоевский, абсолютизируют влияние среды на человека, которое будто бы определяет все особенности его поведения и строя души, и делает отдельного человека совершенно безответственным существом. В записных книжках Достоевского читаем: «...главная мысль социализма — это *механизм*. Там человек делается человеком-механикой. На все правила. Сам человек устраняется. Душу живую отняли... Господи, если это прогресс, то что же значит китайщина!»¹ Социализм представляется Достоевскому и некоторым его героям казармой с общими женами, царством сытости и самодовольства, царством бездуховности. Достоевский, основываясь на католическом облике теорий сен-симонистов, разделял представления о родстве социализма и католицизма.

Все эти высказывания Достоевского дают основание думать, что, по существу, писатель вел спор не с научным социализмом, а с теми мелкобуржуазными, анархическими, теориями, которые именовали себя социалистическими, но были враждебны подлинному социализму. Подобные тесрии принимали в ту эпоху различную окраску, — справедливо говорит Б. Л. Сучков, — «начиная от уравнительной, католической, лассальянской, прудонистской и кончая народнической, нечаевско-ткачевской. Многим из них был свойствен дух казарменности...»². Как известно, осново-

¹ «Из архива Ф. М. Достоевского. «Преступление и наказание». Незданые материалы», под редакцией и с комментариями И. И. Гливенко, М. 1931, стр. 173.

² См. в наст. сборнике стр. 22.

положники марксизма высмеивали такое представление о социализме, как о царстве сытости, уравнительности и скуки. Другого социализма Достоевский — и в этом была его трагедия, — к величайшему сожалению, не знал.

И в то же время Достоевский обладал достаточной социальной зоркостью, чтобы отметить отдельные уродливые стороны вульгарного мелкобуржуазного социализма Бакунина или Нечаева, того «социализма», который порождал типы Петра Верховенского или Шигалева. «Я ведь мошенник, а не социалист», — в минуту откровенности говорит о себе Ставрогину Петр Верховенский.

Все это не дает основания делать вывод о том, что Достоевский был противником того социализма, который вдохновлял Горького на создание величайших художественных ценностей. Вопрос о понимании социализма Достоевским и Горьким требует дополнительных исследований.

Проблема традиций и новаторства — сложная проблема. Особенно сложна она, когда встает вопрос об анализе творчества художников таких, как Достоевский и Горький. От одних сторон художника-предшественника последующий художник решительно отталкивается, другие стороны позволяют ему продолжить работу в русле генеральных открытий предшественника, третьи возбуждают в нем творческий импульс для оригинального решения новых вопросов и т. д. Разумеется, такое деление на секторы творчества предшественника носит условный характер, ибо художественное произведение — это прежде всего творчество, то есть создание неповторимо оригинальной эстетической реальности, и значение предшественника часто определяется тем, в какой мере он пробуждает творческую энергию последующего художника, помогает ему выявить свое неповторимо оригинальное лицо.

Грубо говоря, проблема традиции и новаторства сводится к исследованию того, чему в творчестве предшественника последующий художник говорит «нет» и чему он говорит «да», то есть, что он отрицает в творчестве предшественника и что он в этом творчестве утверждает, считает плодотворным для собственного творчества и последующего развития литературы.

Если с этим критерием подойти к проблеме Достоевский — Горький, то можно смело сказать, что наши исследователи уделили много внимания тому, что отрицал Горький в творчестве Достоевского, и очень мало говорили о том, что ценил Горький в его творчестве, о том генераль-

ном русле развития русской литературы, которое сближало Достоевского и Горького.

Возьмем одну из лучших книг о творчестве Горького — фундаментальную работу ныне покойного Б. В. Михайловского «Творчество М. Горького и мировая литература» (1965). Как решает один из видных современных горьковедов проблему Достоевский — Горький?

Анализируя рассказ «Дед Архип и Ленька», автор подчеркивает, что Горький развенчивал христианскую мораль, которую возвеличивал Достоевский. Рассказ «На плотях» направлен против культа страдальчества, провозглашенного Достоевским. У Достоевского сострадание к обездоленным превращалось в религиозно-освященный культ страдания, с чем Горький вел борьбу. Достоевский не верил в человека, в возможность свободы, Горький показал социальные истоки этого неверия. Достоевского, как и Толстого, привлекали анархические и архаические формы сопротивления. Б. В. Михайловский дает очень интересное сопоставление романов Достоевского и произведений западных классиков. На этом фоне он рассматривает ранние романы Горького — «Фома Гордеев» и «Трое» и утверждает, что Горький развернул в них полемику с религиозно-философскими концепциями Достоевского. Эти романы дают основание исследователю сделать вывод о том, что в них сказывается новаторство конкретно-исторического подхода Горького, что Достоевский уводит читателя в область отвлеченной социально-философской теории, а Горький дает конкретно-исторический анализ. Горький вел, продолжает исследователь, неустанную полемику против мировоззрения Достоевского, ибо Достоевский соприкасался с идеологией реакционно-мещанской среды. Б. В. Михайловский предполагает, что выражение «дети солнца» могло быть заимствовано Горьким из рассказа Достоевского «Сон смешного человека», идеи героя пьесы Горького «Дети солнца» ученого Протасова полемичны по отношению к иррационалистическим тенденциям Достоевского. Мережковский, Белый, Гиппиус объявили вслед за Достоевским русский народ богоносцем. Пьеса Горького «Старик» — художественная полемика с религиозно-этической концепцией Достоевского.

Из приведенных высказываний Б. В. Михайловского создается одностороннее впечатление: родоначальник социалистического реализма отказывается от наследства Достоевского, отталкивается от него. Вероятно, к такому

выводу исследователь приходил потому, что у него было своеобразное представление о творчестве Достоевского. В указанной книге он писал: «В «Братьях Карамазовых», «Бесах», «Записках из подполья» Достоевский утверждал, что человек не рожден для свободы, что она для него невыносимая ноша»¹. Но это — точка зрения не Достоевского, а его героя, который, к тому же, свободу понимает в соответствии с принципами «все позволено».

3

Художественные произведения могут изучаться с разных сторон, в разных аспектах. Так, при анализе произведения важно выяснить, какую сторону действительности оно отражает, какие позиции занимал писатель, как преломились в произведении события жизни его современников и его самого, каким традициям он следовал и от каких отталкивался и т. д.

Можно подойти к произведению и с другой стороны. Созданное писателем художественное произведение само становится фактором общественной жизни, начинает жить самостоятельной жизнью, порождая различные суждения.

«Исследование действительной роли литературы, — пишет М. Б. Храпченко, — ее общественно-эстетической функции составляет особую задачу литературоведения, которая, к сожалению, еще не получила своего сколько-нибудь широкого осуществления. В отличие от социально-генетического рассмотрения литературных явлений, этот аспект исследований можно было бы назвать историко-функциональным изучением словесного искусства»².

Разумеется, нет надобности противопоставлять анализ социально-генетический анализу историко-функциональному — они взаимосвязаны, но нельзя не отметить, что в предшествующие годы советские литературоведы занимались преимущественно анализом социально-генетическим.

Между тем вопрос об историко-функциональном анализе далеко не новый. Еще Белинскому удалось при анализе творчества Пушкина сформулировать один из законов жизни подлинно художественного произведения. «Пуш-

¹ Б. В. Михайловский, Творчество М. Горького и мировая литература, «Наука», М. 1965, стр. 220.

² М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, «Советский писатель», М. 1970, стр. 230.

кин,— писал он,— принадлежит к вечно живущим и движущимся явлениям, не останавливающимся на той точке, на которой застала их смерть, но продолжающим развиваться в сознании общества. Каждая эпоха произносит о них свое суждение, и как бы ни верно поняла она их, но всегда оставит следующей за ней эпохе сказать что-нибудь новое и более верное, и ни одна и никогда не выскажет всего»¹.

Это суждение Белинского позволяет сделать очень важные выводы по методологии анализа художественного текста.

Произведение художника доходит до нас не только, так сказать, в первоизданном виде. Мы знаем не только произведение, но и те критические суждения, которые были высказаны о нем в разное время разными критиками. Эти суждения далеко не однотипны. Чем значительнее произведение, чем дольше оно живет, тем сложнее и многояруснее надстройки над ним критических суждений.

«Произведение действительно живое,— писал Ромен Роллан,— тем и отличается, что при своем возникновении, когда его автор рождает, оно только начинает быть.

Оно развивается, оно живет дальше, проходя сквозь толпу читателей, оно обогащается их сущностью и, по старой латинской поговорке «*vires acquirit eundo*», приобретает силу на ходу.

Самые века и страны, его воспринимающие, наделяют его своими думами. И если у него хватает сил нести их груз, оно становится классическим и «всечеловеческим»².

Вот таким классическим, всечеловеческим писателем, о котором критики разных народов и классов высказывают вот уже целое столетие разные мнения, является Достоевский. Среди читателей и толкователей Достоевского особое место принадлежит Горькому. Его суждения о Достоевском тоже нельзя рассматривать как абсолютную и последнюю оценку (такое толкование этих суждений одно время было господствующим), они тоже определяются историческими условиями, конкретными задачами литературной и политической борьбы, творческим своеобразием самого Горького, уровнем изучения творчества Достоевского в те годы. Горький сказал о Достоевском много

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. V, АН СССР, М. 1954, стр. 555.

² Ромен Роллан, Кола Брюньон, Гослитиздат, Л. 1936, стр. 3.

справедливого и достаточно несправедливого, некоторые стороны его творчества он воспринял не вполне объективно.

Горький в течение всей своей жизни интересовался Достоевским, его художественными произведениями, его высказываниями по политическим, философским, эстетическим вопросам, часто высказывался о его творчестве в целом, об отдельных произведениях, о социальных симпатиях и антипатиях. Горький говорил о Достоевском в знаменитых «Заметках о мещанстве», в цикле Каприйских лекций, названных позднее «Историей русской литературы», в статьях «О карамазовщине», в докладе на Первом съезде советских писателей, во многих публицистических статьях, в письмах, в беседах. Нет надобности приводить и комментировать все эти многочисленные высказывания, так как советские исследователи уже проделали эту работу, показав на конкретных примерах, как Горький вел борьбу за свое понимание творчества и мировоззрения Достоевского¹.

В названных работах Б. А. Бялика подробно исследован вопрос о том, как Горький вел творческую полемику с Достоевским и в художественных произведениях — в рассказах «Извозчик», «За бортом», «Часы», «Старуха Изергиль», «Карамора», «Рассказ о герое», в пьесах «На дне», «Старик», «Фальшивая монета», «Васса Железнова», в повестях «Трое», «Жизнь Матвея Кожемякина», в романе «Жизнь Клима Самгина».

«Толстой и Достоевский, — писал Горький, — два величайших гения, силою своих талантов они потрясли весь мир, они обратили на Россию изумленное внимание всей Европы, и оба встали, как равные, в великие ряды людей, чьи имена — Шекспир, Данте, Сервантес, Руссо и Гете»². В другой, более поздней работе, Горький говорил: «Гениальность Достоевского неоспорима, по силе изобразительности его талант равен, может быть, только Шекспиру»³. Это — один полюс оценок Горьким Достоевского. Другой полюс выражен в словах Горького: «Достоевский — гений, но это злой гений наш»⁴.

¹ См. работу Б. А. Бялика «Борьба Горького-художника против реакционных идей Достоевского» в книге «Горьковские чтения 1949—1950», АН СССР, 1951, и его статью «Достоевский и Достоевщина в оценке Горького», помещенную в сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959.

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23, стр. 352.

³ Там же, т. 27, стр. 314.

⁴ Там же, т. 24, стр. 147.

М. Горький активно защищал позиции передового искусства и вел борьбу не против Достоевского, как утверждают некоторые зарубежные советологи, а против того, употребляя выражение Ленина, «архискверного Достоевского», идеи которого пытаются использовать современные буржуазные писатели и публицисты для борьбы с миром социализма. Горький отрицал не Достоевского в целом, а ту «социальную педагогику» Достоевского, которая противостояла лучшим идеям самого писателя.

Очевидно, в наше время целесообразно подумать и о том, что и в какой мере сближало Достоевского и Горького, попытаться выявить в художественном творчестве и в публицистике Достоевского те животворные черты, которые помогали рождению нового художественного метода, противостояли заблуждениям самого Достоевского, заставляли Горького творчески подходить к великому наследию одного из самых трагических писателей XIX века, бороться одновременно и с ним и за него.

Основоположник социалистического реализма, участвуя в создании новой культуры, творчески подходил к оценке всей истории мировой литературы. Современники вспоминают, что Горький не делил писателей на живых и умерших, все они, когда бы они ни жили, были для него живыми соратниками по изучению социальной жизни человечества, по борьбе за лучшее будущее. Он советовался с ними, вслушивался в давно умолкшие голоса, благодарил их за добрые уроки, приходил в умиление, когда обнаруживал, какие необыкновенные открытия, часто мало заметные для неподготовленного читателя, они делали. Он яростно спорил с ними, когда считал их неправыми. Горький был страстным, темпераментным борцом и не боялся крайних выводов. Нельзя не учитывать и того важного обстоятельства, что Горький был активным участником освободительного движения пролетариата, и борьба за Достоевского и против Достоевского была частью той грандиозной борьбы, в которой участвовал великий писатель.

Холодный академизм чужд Горькому. Горячность спора Горький вносил не только в устные высказывания, не только в письма к частным лицам, но и в свои статьи. Едва ли целесообразно канонизировать каждое слово Горького, пытаться всегда и во всем оправдывать его, строить сложную цепь доказательств того, что он никогда и ни в чем не ошибался. Были и ошибки,— настало время говорить о них полным голосом,— были и неточности, о кото-

рых говорил и сам писатель. Так, например, известно, что некоторые современники осуждали Горького за резкую оценку творчества Толстого и Достоевского в «Заметках о мещанстве». Я знаю,— писал Горький по этому поводу в 1918 году,— что отношение это выражено в резких формах, и, если б я писал на эту тему теперь,— я нашел бы более мягкие, а, может быть — и более убедительные слова. Но, по существу, мое отношение к социальной педагогике Достоевского и Толстого не изменилось и не может измениться...»¹

При анализе высказываний Горького о Достоевском нельзя забывать и о том, что перед основоположником социалистического реализма стояло, условно говоря, два образа Достоевского. Один — образ гениального писателя, жившего в России в 40—70-х годах прошлого века. Другой — образ Достоевского, созданный в книгах и статьях Л. Шестова, Д. Мережковского, В. Розанова, А. Волынского, реакционно мыслящих деятелей XX века, образ мифический, больше похожий на авторов этих книг, чем на подлинного Федора Михайловича Достоевского. При анализе высказываний Горького о Достоевском не всегда легко установить, где Горький спорит с самим Достоевским, где с субъективистски настроенными интерпретаторами его. В период нового революционного подъема 10-х годов Горький писал: «Это его «философией» питается современная реакция в сторону индивидуализма и нигилизма, именно на ней базируется весь «внутренний» враг демократии: пришла пора выступить против достоевщины на всех ее пунктах»².

Нельзя не учитывать и конкретно-исторических условий. Основоположник социалистического реализма должен был уделять значительное внимание борьбе с реакционными толкователями Достоевского, которые предлагали свое понимание политических, философских и эстетических взглядов великого писателя и противопоставляли их идеям прогрессивной литературы и эстетики. На всех этапах своего творческого пути Горький вел активную борьбу с достоевщиной, тем самым расчищал дорогу для понимания подлинного Достоевского. Обилие отрицательных высказываний Горького о достоевщине создавало ложное

¹ М. Горький, Статьи 1905—1916 гг., изд. 2-е, «Парус», 1918, стр. 3.

² Цит. по сб.: «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959, стр. 67.

впечатление, будто бы Горький недооценивал значение творческого вклада Достоевского в историю русской и мировой литературы. Это, разумеется, неверно.

Горькому приходилось в конкретных социально-политических условиях акцентировать свое внимание на разных сторонах этого сложного творчества.

Широко известное выступление Горького в 1913 году против инсценировки на подмостках Художественного театра романа Достоевского «Бесы» было поддержано Лениным, многочисленными письмами передовых рабочих и интеллигентов, выступивших на страницах «Правды» и на диспутах.

В условиях нового подъема освободительного движения в России инсценировка очень сложного и противоречивого произведения Достоевского, односторонне рисующего революционно-демократическое движение прошлого века, не содействовала тому духовному возрождению нашего народа, за которое боролись передовые люди России. В разное время Горький будет отмечать реакционные стороны этого романа Достоевского.

Пройдут годы. При обсуждении плана Госиздата в 1928 году Горький выскажется за переиздание романа «Бесы», характеризуя его как чрезвычайно интересную вещь, требующую комментариев и разъяснений. Когда спустя семь лет Д. Заславский выступит против издания «Бесов», считая этот роман наиболее художественно слабым произведением Достоевского, Горький вступит с ним в полемику на страницах «Правды», Горький, вопреки установившемуся традиционному мнению, утверждал, что «Бесы» вместе с «Карамазовыми» самый удачный роман Достоевского. Горький отметил одну характерную художественную особенность этого произведения. «В этом романе есть фигура, на которую критика и читатели до сей поры не обратили и не обращают должного внимания,— фигура человека, от лица которого ведется рассказ о событиях романа»¹.

Горький и в 1935 году не изменил своего отношения к идейной сущности романа «Бесы»,— он называл его в цепи произведений, которые именовал контрреволюционными. Но Горький полагал, что в стране побеждающего социализма духовно выросший читатель сам, опираясь на

¹ М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1941, стр. 105.

толковые комментарии, сможет разобраться в идейных противоречиях Достоевского.

Этот пример показывает, что нельзя рассматривать горьковские оценки произведений Достоевского суммарно, объединяя высказывания разных лет в одной плоскости, вне соотнесения их с развитием самого Горького, вне анализа тех конкретно-исторических условий, в которых они были сделаны, вне жанровых особенностей тех выступлений Горького, в которых они содержались (устное выступление, письмо, статья, заметка и т. д.).

Простое перечисление аспектов анализа высказываний Горького о Достоевском и его отдельных произведениях убедительно, как мне кажется, показывает, что наступило время сделать новый шаг в изучении проблемы Достоевский — Горький, сказать не только о том, что отделяет и что объединяет этих двух гигантов мировой литературы, но и подчеркнуть некоторые издержки, которые содержатся в выступлениях Горького о Достоевском, объясняемые уровнем литературоведческой науки того времени, очевидным влиянием вульгарно-социологических доктрин на Горького, ошибками самого Горького в решении ряда философских, социологических, эстетических проблем, в частности, его отдельными суждениями о характере «русской души, бесформенной и пестрой, одновременно трусливой и дерзкой»¹. Горькому порой казалось, что Достоевский и является певцом этой темной, спутанной и противоречивой души. Видимо, отсюда и родились несправедливые слова, произнесенные Горьким с трибуны Первого съезда писателей. «Достоевскому приписывается роль искателя истины. Если он искал — он нашел ее в зверином, животном начале человека, и нашел не для того, чтобы опровергнуть, а чтобы оправдать»².

Такая несправедливая оценка творчества Достоевского приводит Горького к непримиримо противоречивым суждениям. То он рассматривает Достоевского как гения мирового масштаба, по силе изобразительности равного Шекспиру, то приравнивает его к Великому Инквизитору, ставя знак равенства между писателем и созданным им героем. Облик Достоевского под пером Горького как бы раздваивается.

Как известно, Достоевского всю жизнь мучила проб-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 147.

² Там же, т. 27, стр. 314.

лема, которая нашла свое наиболее полное воплощение в его повести «Записки из подполья», проблема соотносительности законов природы и общества с человеческой волей, с человеческими желаниями, с человеческим хотением. Герой записок, отвратительный циник, утверждая приоритет своего необузданного своеволия, заявляет: «Мне надо спокойствия. Да, я за то, чтоб меня не беспокоили, весь свет сейчас же за копейку продам. Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить» (4, 237). Герой этих записок презирает людей, презирает общество и презирает себя за то, что он чувствует свою зависимость от этого общества. Он отрицает разум, который будто бы становится деспотом, ибо пытается обуздать своеволие человеческой природы. В этой повести Достоевский полемизировал с теорией разумного эгоизма Чернышевского.

И вместе с тем герой «Записок из подполья» более сложная фигура, чем думали критики, чем думал Горький. Он не поддается однолинейному толкованию.

С одной стороны,— и это роднит его с Достоевским,— он не приемлет «лика мира сего» с его железными законами грабежа и угнетения, сводящих человека к «штифтику» социального организма. Ему кажется, что за пределы буржуазных позитивистских систем в этом вопросе не вышли и революционные демократы. Всего этого не разглядел Горький.

С другой стороны, герой «Записок» из всех человеческих качеств ценит только волю и проповедует необузданное своеволие, полагая, что в торжестве этого своеволия заключается высшее счастье человека.

По мнению Горького, этот тип «больного и злого животного» Достоевский не смог бы создать из наблюдений над жизнью друзей своей юности — Белинского, Некрасова, членов кружка Петрашевского. Он смог создать этот образ только в результате изучения жизни каторжан. Почти все племя каторжников, отмечал Горький, заражено стремлением к истязаниям, насилиям, убийствам. Горький расширительно толкует образ «человека из подполья». По его мнению, Раскольников, Ставрогин и, как пишет Горький, «прочие Карамазовы» — только разное воплощение основного типа «человека из подполья». В такой трактовке содержится, по крайней мере, две неточности. Во-первых, не сужает ли Горький круг впечатлений Достоевского, которые породили героя из подполья,

считая, что они навеяны наблюдениями Достоевского только над жизнью каторжан? Не делал ли Достоевский гораздо более широкое обобщение? Во-вторых, не упрощает ли Горький очень сложные образы героев романа «Братья Карамазовы» и других произведений Достоевского, полагая, что они являются вариантом «человека из подполья»?

И еще один очень важный аспект этой проблемы. В работах Горького чувствуется убеждение в том, что образ героя «Записок из подполья» в значительной мере выражает взгляды самого Достоевского.

Для такого вывода Горький дал известный повод, в частности, когда писал: «Основное произведение его, в котором сжаты идеи всех его гениальных книг,— «Записки из подполья» — он посвятил защите полного, безграничного произвола личности»¹. Этому тезису о тождестве авторского лица и героя рассказчика в повести Достоевского поверили некоторые критики, приняли его, хотя и с некоторыми оговорками².

Из поля зрения этих критиков ускользала одна особенность поэтики Достоевского, о которой так подробно говорил в своей монографии М. М. Бахтин. Можно соглашаться или не соглашаться с его теорией полифонического романа, но трудно не согласиться с ним, когда он говорит об особенностях образа автора в романах Достоевского. Как известно, в художественных произведениях встречаются разные образы повествователей. В одних произведениях ощущается, условно говоря, «чистый» автор, который все знает раньше читателя и рассказывает ему все, что он знает о своих героях, сохраняя условную безличность. Другой тип повествователя — это условный рассказчик, которому открыта только часть истины, и он вместе с читателем обсуждает ход действия, и рассуждает о поступках героя, ему известных, и не высказывает свои суждения о тех явлениях, которые ему недоступны. Существует и третий вид повествователя — образ автора-рассказчика, который совмещает в себе особенности двух первых типов. Такой рассказчик, постепенно вытесняемый автором, присутствует, например, в романе «Братья Карамазовы» (об этих типах повествователя интересный материал со-

¹ «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959, стр. 94.

² См., напр.: В. Е р м и л о в, Ф. М. Достоевский, Гослитиздат, М. 1956, стр. 138.

держится в ранее названной книге Я. О. Зунделовича). Одна из особенностей образа повествователя у Достоевского заключается в том, как подчеркивал М. М. Бахтин, что к какому бы типологическому ряду он ни относился, он стоит не над персонажами, а рядом с ними, его голос — один из голосов произведения, равноправный с другими голосами, он, условно говоря, голос одного из героев произведения. Это почувствовал Томас Манн, когда писал: «Достоевский, или говорящий от первого лица герой, вернее негерой, антигерой «Записок» обеспечивает себе право на эту беспощадность, прибегая к условному приему, будто он пишет вообще не для публики, не для печати, вообще не для читателя, но исключительно для себя самого и совершенно тайно». Этот прием Томас Манн удачно назвал «вымыслом внутри вымысла»¹. Таким образом, то, что говорит вымышленный автор «Записок из подполья», не может быть прямолинейно соотносено с утверждениями самого Достоевского. Истина, то есть то, что Достоевский считал истиной, рождается из взаимоотношений различных персонажей, среди которых вымышленный рассказчик выступает как равноправная фигура.

Вероятно, самое важное и самое трудное при анализе этого произведения показать, что Достоевский сосредоточивает внимание на трагизме своего героя, а не утверждает его идеалы как извечные качества человеческой природы. Достоевский сам считал, что он этим образом сделал открытие. По его мнению, Толстой, Гончаров изображали жизнь средне-высшего круга, жизнь в какой-то мере исключений. «Я горжусь,— писал о себе Достоевский,— что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* и впервые разоблачил его уродливую и трагическую сторону. Трагизм состоит в сознании уродливости... Только я один вывел трагизм подполья... Подполье, подполье, *поэт подполья*, фельетонисты повторяли это как нечто унижительное для меня. Дурачки, это моя слава, ибо тут правда»². Эту горькую правду Достоевский не идеализировал, а вел с ней борьбу, показывая ее внутренний трагизм. Великий русский гуманист Достоевский — не певец подполья, а борец с подпольем. Он открыл подполье человеческой души не для того, чтобы любоваться им, как это

¹ Томас Манн, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 10, М. 1961, стр. 343, 344.

² «Литературное наследство», т. 77, М. 1965, стр. 342—343.

делали позднее декаденты, а помочь его изжить, хотя предлагал для этого утопические пути.

Приведенные нами примеры свидетельствуют о том, что есть необходимость с позиций современного литературоведения по-новому прочесть некоторые широкоизвестные высказывания Горького о Достоевском.

4

Если вчитаться в произведения публицистические, философские, литературно-критические работы Достоевского и Горького, в их письма, в их высказывания, донесенные до нас мемуаристами, то порой неожиданно возникает в сознании читателей своеобразная переключка двух великих художников. Эта переключка может быть обнаружена на разных уровнях исследования: на уровне понимания особенностей искусства, эстетической реальности и ее законов; сходства некоторых черт художественных методов, концепции человека и структуры художественного образа и т. д.

Чем объясняется такая переключка? В одних случаях, очевидно, возможно предположить влияние одного крупного художника на другого. В других случаях два больших писателя, раздумывая над сходными проблемами теории искусства, видимо, приходили если не к одинаковым, то близким выводам, тем более оба они выявляли потенциальные возможности художественного метода реализма. В третьих случаях мастера слова пользовались одним и тем же художественным приемом, по-своему используя его в системе своего творческого метода.

Не ставя перед собой задачи проанализировать особенности эстетических систем Достоевского и Горького и всесторонне сопоставить их, остановимся на некоторых примерах.

Прежде всего, как понимали Достоевский и Горький особенности искусства, отличающие его от других видов общественного сознания?

Проблема отношения искусства к действительности, изображения к изображаемому — центральная проблема эстетики — волновала и Достоевского и Горького.

Традиционное сопоставление искусства с зеркалом, отражающим жизнь, которое допускало утверждение о тождестве искусства и жизни, вызывало у этих художников

активный протест. «В зеркальном отражении,— писал Достоевский,— не видно, как зеркало смотрит на предмет, или, лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически» (XIII, 531). Настоящий художник так создавать произведение не может. В картине, в рассказе, в музыке он неизбежно будет виден сам, даже против собственной воли. Так писал Достоевский. Очень близкие к этому высказывания мы находим и в трудах Горького.

Эстетическая реальность рождается как бы из двух начал: из реальной действительности, освоенной художником, и из художественного вымысла. Здесь встает проблема соотносительности объективных и субъективных факторов в искусстве. Протестуя против примитивного отождествления искусства и действительности, Достоевский делал особый акцент на субъективном начале. В «Дневнике писателя» за 1876 год Достоевский писал: «Не в предмете дело, а в глазе: есть глаз — и предмет найдется, нет у вас глаза, слепы вы,— и ни в каком предмете ничего не отыщете» (XI, 419, 420).

Достоевский очень высоко ценил творческую индивидуальность художника, его умение сказать новое слово, и сказать по-своему. В 1868 году Достоевский писал Н. Н. Страхову: «Вы очень уважаете Льва Толстого, я вижу: я согласен, что тут есть и свое; да мало. А впрочем, он, из всех нас, по моему мнению, успел сказать наиболее своего и потому стоит, чтоб поговорить о нем» (Письма, II, 155). Достоевский так оценивал творческое своеобразие Толстого, еще не написавшего «Анны Карениной», «Смерти Ивана Ильича», «Воскресения», «Живого трупа».

В отдельных случаях Достоевский даже абсолютизировал субъективное начало в искусстве, полагая, что мы часто видим действительность так, как хотим ее видеть, почему реальная действительность, противоречащая нашим представлениям о ней, кажется нам иногда «чудом» (XII, 129).

Следует подчеркнуть, что Горький, говоря о субъективном начале в искусстве, в решении ряда проблем «перекликался» с Достоевским. Но в постановке некоторых вопросов он пошел дальше своего предшественника.

Если Достоевский говорил о глазе Шекспира, которым должен обладать большой художник, понимая, видимо, под этим художественную прозорливость художника, то Горький, особенно в советское время, во-первых, делал акцент

прежде всего на необходимости изучения художником многообразия реальной жизни, во-вторых, резко подчеркивал значение идейной вооруженности художника. Как известно, Достоевский много раз делал скептические замечания по поводу механического логизирования современных ему позитивистов, ошибочно распространяя свой скептицизм и на высказывания деятелей освободительного движения. Создавалось даже представление о том, что Достоевский не доверяет разуму, хотя во многих местах сам Достоевский противопоставлял «эвклидовы» формы примитивного мышления — неэвклидовым, высшим формам мысли, включающим возможность противоречий. В произведениях Горького, в его статьях и письмах чувствуется культ мысли, рожденной в борьбе за освобождение человечества, новой эпохой развития народа. Не случайно, что именно Горький развернул сопоставление двух метафорических образов — «кочки зрения» и «точки зрения». Художник, стоящий на болотной кочке, не может многое увидеть, круг его наблюдений не только узок, но и приводит к искажению картины жизни. Наоборот, человек, стоящий на марксистско-ленинской точке зрения, видит мир широко и свободно.

И для Достоевского и для Горького искусство — это не только отражение, но и изображение реального мира, изображение отнюдь не нейтральное, ибо оно дается в свете идеала художника. Образы эстетической реальности — особые образы: это — не часть реальности, но и не сплошная выдумка. Это эстетический мир. Опираясь на учение классиков марксизма-ленинизма об активной роли сознания, Горький скажет о том, что не следует отрывать мысль от деяния. «Литератор, — заметит он, — работая, одновременно превращает и дело в слово и слово — в дело»¹. А в другом месте подчеркнет: «Не заслуживает ли художник несколько больше уважения к личности его? Вечный подсудимый в этом большом и мрачном мире, судилище всех со всеми, он пытается что-то объяснить, оправдать в людях, зовет их к великодушию, к милосердию... Наконец, из ткани своего воображения он создает иные, более человеческие миры»².

Иные популяризаторы эстетики склонны видеть заслуги писателей в том, что они изображают всё — как в жизни, видят то, что видят все. Такие теоретики не решаются поставить перед собой вопрос, кому нужно такое

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, М. 1953, стр. 410.

² Там же, т. 16, М. 1952, стр. 223.

удвоение жизни, что оно дает читателю. Истинные художники, подчеркивали и Достоевский и Горький, делают открытия, то есть видят в жизни то, что до них никто не видел, и этими открытиями обогащают читателей, передают им свой огромный жизненный опыт, чем дополняют их знание о действительности, пробуждают в них такие чувства и мысли, которых они сами в себе и не подозревали. При этом нельзя забывать о том, что значимость художественного произведения определяется не только новизной изображаемого материала, но и глубиной его постижения, оригинальностью суждений о нем, значимостью открытия эстетических ценностей.

Поэтому Достоевский, в частности, не был удовлетворен последней частью трилогии Островского о Бальзаминове «За чем пойдешь, то и найдешь». В письме к Островскому он писал о том, что его капитан «вышел как-то частично-лицей. Только верен действительности и не больше» (Письма, I, 306). Быть верным действительности — это, по Достоевскому, только один аспект художественного творчества. «Прежде надо, — писал Достоевский в другом месте, — одолеть трудности передачи правды действительной, чтобы... подняться на высоту правды художественной» (XIII, 532).

Очень интересные мысли по этому вопросу высказал Горький в письме В. Ф. Плетневу, который прислал ему свою пьесу «Черемуха». Некоторые фигуры этой пьесы показались писателю прекрасными. «Но, — оговаривается Горький, — все — знакомы по биографиям и автобиографиям, которые почти ежедневно печатаются в газетах. Ищешь, что добавил им автор от себя. И не находишь»¹. Это — фактография, писал Горький, а не искусство.

В мире эстетической реальности — свои законы. Нельзя их смешивать с законами реальной жизни, но и нельзя отрывать их от многообразной действительности, как это делают сторонники теории «искусства для искусства».

В рецензии на академическую выставку 1861—1862 года Достоевский задавал такой вопрос: что, если бы актер или актриса стали бы умирать на сцене по всем правилам патологии? Вероятно предположить, что все зрители разбежались бы от такого зрелища.

Человек вообще, подчеркивал Достоевский, не всегда сам похож на себя. Художник должен найти главную идею

¹ «Литературное наследие», т. 70, АН СССР, М. 1963, стр. 318.

его физиономии, рассмотреть в то же время его в свете своего идеала. Художник имеет право пойти и на некоторое преувеличение, если это нужно для более яркого изображения данного лица, для социального анализа жизни. Художественный образ не идентичен прототипу. «Лицо моего Нечаева,— замечает Достоевский в «Дневнике писателя»,— конечно не похоже на лицо настоящего Нечаева» (XI, 129).

Для Достоевского даже жанры литературы имеют свои внутренние законы. Когда в 1872 году В. Д. Оболенская обратилась к Достоевскому с просьбой разрешить ей переделать роман «Преступление и наказание» в пьесу, Достоевский скептически отнесся к этому замыслу и сделал замечание, имеющее общеметодологическое значение. «Есть какая-то тайна искусства,— писал он,— по которой эпическая форма никогда не найдет себе соответствия в драматической. Я даже верю, что для разных форм искусства существуют и соответственные им ряды поэтических мыслей, так что одна мысль не может никогда быть выражена в другой, не соответствующей ей форме» (Письма, III, 20).

Высказывания Горького о соотношении искусства и действительности, о героях и прототипах очень близки по своему основному направлению к высказываниям Достоевского.

Один из важных вопросов художественного творчества — это вопрос о взаимоотношении, о взаимодействии в произведениях языка автора и языка героев. Мы уже отмечали, как ревностно следил Достоевский за тем, чтобы язык автора не подавлял языка героев, а выступал как равноправный голос среди других голосов. Во время печатания «Братьев Карамазовых» в письме к Н. А. Любимову в 1879 году Достоевский говорил об этом так: «Сам собою, что многие из поучений моего старца Зосимы (или, лучше сказать, способ их выражения) принадлежат лицу его, т. е. художественному изображению его. Я же... если бы лично *от себя* выражал их, то выразил бы их в другой форме и другим языком. Он же *не мог* ни другим языком, ни в *другом духе* выразиться, как в том, который я придал ему. Иначе не создалось бы художественного лица» (Письма, IV, 91). В другом письме к тому же адресату он умоляет его ничего не вычеркивать при печатании романа «Братья Карамазовы». Достоевский очень ревностно относится к стилевым особенностям языка своих героев. Так,

например, писателю нужно было показать, как грубо и непристойно нарушает дикий изувер монах отец Ферапонт стилистический этикет языка священнослужителей. После кончины благочестивого старца Зосимы в монастыре ожидают чудес. Ожидают, что труп старца, прославившегося своими религиозными подвигами, останется нетленным, что его мощам будут поклоняться верующие. Достоевский в этом эпизоде старается доказать, что «чудеса» не могут укрепить веры людей в высшую правду религии. Труп благочестивого старца Зосимы разлагается. От него распространяется запах тления. Монах Ферапонт злорадуется, он кричит: «Старец «провонял». Достоевский просит сохранить это слово, это говорит отец Ферапонт, «он не может говорить иначе», — убеждает он Н. А. Любимова. В письме к тому же адресату 10 августа 1880 года Достоевский просит оставить в речи черта тоже неблагопристойные с точки зрения религиозного стилистического этикета слова: «истерические взвизги херувимов». С последовательной настойчивостью писатель повторяет прежнюю аргументацию, отстаивая права персонажа на индивидуальную стилистическую окраску речи. «Это ведь черт говорит, — настаивает Достоевский, — он не может говорить иначе» (Письма, IV, 190). Если же цензура все же не сможет пропустить этих слов, то Достоевский просит их заменить словами другого стилового регистра — «радостные крики».

Как известно, Горький очень много работал над языком своих героев, добываясь индивидуальной выразительности их речи, и, вероятно, во многом бы в этой области солидаризировался с Достоевским. Он часто подчеркивал, что необходимо различать язык автора и язык героев, язык общелитературный и, как он его называл, «речевой язык». Он очень ценил индивидуальные особенности не только языка героев, но и языка разных авторов. «Над словом у нас работают мало, — сетовал он в 1930 году, — язык плохой, писателя от писателя трудно отличить, нет характерного языка, нет того, чем, например, Лескова легко отличить от Глеба Успенского или Гаршина от Бунина. Этого нет. А это должно быть»¹.

Вместе с тем Горький, особенно поздний Горький, во многих своих работах настоятельно и последовательно го-

¹ М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1941, стр. 157.

ворил о необходимости пластического изображения жизни. Отвечая на вопрос Федина, как надо писать, Горький советовал: «...для меня вопрос этот формулируется так: как надо писать, чтоб человек, каков он ни был, вставал со страниц рассказа о нем с тою силой физической ощутимости его бытия, с тою убедительностью его полуфантастической реальности, с какою вижу и ощущаю его?»¹ Горький ценил русских классиков за то, что «они писали пластически, слова у них — точно глина, из которой они богородно лепили фигуры и образы людей»². И этот тезис о необходимости такой лепки героев, которая создавала бы у читателей иллюзию их физического бытия, повторяется Горьким во многих статьях и письмах к старшим и начинающим писателям.

Горький много раздумывает над соотношением эпического и лирического начал в современном искусстве³. Он даже противопоставляет живописно-пластическое начало в искусстве метафорическим и ассоциативным связям. Ему кажется, что автор не должен нарушать своим вмешательством биологическую и социальную логику развития образа. Поэтому он упрекал в свое время Айзмана за лирические отступления в повести «Кровавый разлив», которые называл «авторскими криками»⁴. Автор, по Горькому, должен сокращать лирические и политические монологи, комментарии событий и оценки действующих лиц. «Я не знаю писателя, — говорил он, например, Леонову, — который так жестоко мешал бы жить и думать своим героям, как жестоко делаете это Вы»⁵. О героях революции, отмечает Горький, нужно говорить эпическим языком, «просто, даже сурово». Речь их должна быть короткой, афористической, всегда связанной с действием⁶. В ряде высказываний Горького звучат ультимативные нотки: свое понимание стилевых особенностей советской литературы Горький выдает за общий эстетический закон.

Здесь же может быть отмечено и серьезное различие между творческим почерком Горького, который акцентировал внимание на пластичности изображения, и Достоев-

¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 482.

² М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 235.

³ См. об этом: Е. Б. Тагер, Творчество Горького советской эпохи, «Наука», М. 1964, стр. 353 и далее.

⁴ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 29, стр. 6.

⁵ Там же, т. 30, стр. 401.

⁶ Там же, стр. 391—392.

ского, который прежде всего заботился о выразительности языка героя.

Хорошо понимая, что искусство имеет свои особенности, отличающие его от других форм общественного сознания, Горький вместе с тем вел последовательную борьбу с теми, кто говорил о совершенной автономии искусства, о том, что художник будто бы призван произвольно творить эстетические миры, которые противостоят действительности и другим формам общественного сознания. Он упрекал модернистов за то, что они противопоставляли свои произведения реальной жизни. «Конечно, кто может, — писал Горький, — тот должен и «миры творить», но «в данный отрезок времени» для многих гораздо полезнее научиться хорошо выпекать караваи хлеба насущного»¹.

Но эта установка Горького не мешала ему рассматривать оригинальную неповторимость каждого художника как бы изнутри, попытаться, условно говоря, встать на его точку зрения, не подчиняясь ей. Это хорошо видно, например, при анализе высказываний Горького о творчестве Андрея Белого.

Один из виднейших теоретиков символизма, поэт и прозаик, чье творчество в значительной мере развивалось в русле символического течения, А. Белый был чужд Горькому и всем строем своего ассоциативно-метафорического мышления. Горький много раз отрицательно отзывался о нем. Но когда зашла речь о подражании Пильняка Белому, Горький заметил: «Белому нельзя подражать, не принимая его целиком, со всеми его атрибутами как некий своеобразный мир, — как планету, на которой свой — своеобразный — растительный, животный и духовный миры. Не сомневаюсь, что он и чужд и непонятен вам, так же как чужд и мне, хотя меня и восхищает напряженность и оригинальность творчества Белого»². Эстетический мир Белого чужд Горькому, но он сопоставляет его с самобытной планетой, а не с клубком нелепостей. Вот этим умением проникнуть внутрь другого персонажа, даже чуждого ему, умением посмотреть на мир его глазами, говорить его языком в совершенстве владел Достоевский.

И Достоевский и Горький много внимания уделяли проблеме общественной роли искусства. Оба художника, каждый по-своему постоянно включались в великий вековой

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, стр. 263.

² «Литературное наследство», т. 70, стр. 311.

спор о том, в чем назначение искусства — пробуждать и развивать только эстетические потребности человека или включаться в борьбу за изучение и изменение социальных отношений. Иногда этот вопрос формулируют еще более грубо: приносит ли искусство людям пользу или оно лишь развлекает человека в свободное от работы время.

По многим вопросам эстетики Достоевский полемизировал с революционными демократами, даже упрекая их в том, в чем они не были повинны. Искусство — по Достоевскому — требует для себя полной свободы, оно не терпит никакого насилия, никакого принуждения. Ему нельзя предписывать определенные цели, как бы они ни были значительны, так как при этом можно легко ошибиться. В статье «Г. — бов и вопрос об искусстве», которую принято считать противостоящей революционно-демократической эстетике, Достоевский писал: «Трудно измерить всю массу пользы, принесенную и до сих пор приносимую всему человечеству, например, Илиадой или Аполлоном Бельведерским». (XIII, 70). Если какой-то человек, продолжает Достоевский развивать свою мысль, когда-то, еще в отрочестве посмотрел на бессмертную статую и пошел прочь, это еще не значит, что впечатление это не оставило следа в его душе. Но это впечатление от предмета искусства не похоже на любование, например, изящным дамским туалетом. «И потому впечатление юноши, может быть, было горячее, потрясающее нервы, холодящее эпидерму; может быть, даже, — кто его знает! — может быть, даже при таких ощущениях высшей красоты, при этом сотрясении нерв, в человеке происходит какая-нибудь внутренняя перемена, какое-нибудь передвижение частиц, какой-нибудь гальванический ток, делающий в одно мгновение прежнее уже не прежним, кусок обыкновенного железа магнитом... И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать, тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь великого общественного события, в котором он был великим передовым деятелем, таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступать так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад» (XIII, 70). Известно, что в этой же статье Достоевский вел борьбу, условно говоря, на два фронта. Он выступал как против поэтов чистого искусства, так и против грубого утилитаризма. Достоевский считал, что подлинное искусство всегда современно и иным быть не

может. Вместе с тем нельзя забывать и того, что многие суждения Достоевского об искусстве осложнены его воззрениями на роль религии и самодержавия в духовной жизни народа.

В ивную эпоху протекала деятельность Горького. Его прежде всего занимали вопросы о роли искусства в процессе освободительной борьбы и утверждения социалистического строя в нашей многонациональной стране.

«Две силы наиболее успешно содействуют воспитанию культурного человека, — писал Горький, — искусство и наука. Рядом с естественными науками не менее — если не более — могучим средством воздействия на разум и волю человека служит художественная литература»¹. Не случайно Горький называл литературу народоведением, человековедением. Горький полагал, что вся старая классическая литература, литература творцов «священного писания о русской земле»² должна быть освоена народом, поставившим перед собой величественные задачи создания нового типа социальных отношений. Все статьи Горького по вопросам литературы, все его выступления и письма пронизаны одной мыслью о двоякой функции искусства: искусство, во-первых, одно из средств познания жизни, социального анализа ее сложнейших явлений, во-вторых, точнее бы сказать, одновременно с этим, искусство должно активно участвовать в пересоздании жизни.

5

Художественный метод, его принципы определяются тем, как тот или иной писатель относится к действительности, как он стремится пересоздать ее в свете своего эстетического идеала. Вопрос о сопоставлении творческого метода Достоевского, одного из гениальных художников критического реализма, и творческого метода Горького, основоположника реализма социалистического, — большая тема, она еще ждет своего исследования. Остановимся только на некоторых аспектах этой темы.

Откроем роман Достоевского «Братья Карамазовы». Более ста лет тому назад в русском провинциальном

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 42.

² М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи, Гослитиздат, М. 1941, стр. 92.

городке жила странная семейка. Один из четырех братьев убил отца. На каторгу был осужден другой брат. И вот эта, казалось бы, уголовная история, благодаря Достоевскому, стала предметом пристального внимания и изучения миллионов читателей во всех уголках земли. В чем секрет этого успеха? Читателя волнует не только рассказ о том, как отец и сын влюбились в одну женщину и домогаются ее взаимности, безумно ревнуя ее друг к другу, но и нечто другое.

Для понимания этого романа основополагающее значение имеет такая сцена. В трактире «Столичный город», расположенном на торговой площади захолустного городка, сошлись два брата — блестящий эрудит и беспощадный скептик Иван, верящий в безграничные силы разума, и послушник Алеша, пытающийся постичь две правды — правду монастыря и правду обыкновенной жизни города. Они слышат звуки трактирного органа, хлопанье откупориваемых пивных бутылок, стук бильярдных шаров, говор посетителей. Но не это волнует их. Они впервые встретились для откровенной беседы.

Иван говорит Алеше: «Вся молодая Россия только лишь о вековых вопросах теперь и толкует» (9, 292—293). Русские мальчики, продолжает далее Иван, сойдясь, как он с Алешей, даже в вонючем трактире не могут не обсуждать эти вопросы. О чем же они толкуют?.. «О мировых вопросах, не иначе, — заявляет Иван: — есть ли бог, есть ли бессмертие? А которые в бога не верят, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату» (9, 293). «Да так и надо», — соглашается с братом Алеша.

Сначала Иван повествует о жизни в современной самодержавно-крепостнической России, залитой кровью невинных людей, оглушенной воплями непередаваемых страданий, об устройстве мира и возможности его переделать. Затем рассказывает грандиозную «Легенду о Великом Инквизиторе». Иван переносит собеседника и вместе с ним читателя в средневековый испанский город. Отступая от канонических церковных установлений, он переходит к изображению эпохи зарождения христианства, по-своему (об этом в следующей главке) трактуя религиозные мифы. Наша критика мало занималась анализом этих сцен. В наш атеистический век, заявляла она, кому интересны религиозные легенды? А между тем здесь поставлены вопросы, далеко выходящие за пределы религиозных мифов.

Достоевский как бы сопрягает обыкновенную жизнь (с ее карамазовскими падениями и взлетами) с ходом всемирной истории, по-своему понятой художником. Под пером Достоевского бытовая, часто очень грязная повседневность провинциального городка соотносится с решением мировых вопросов. В романе анализируются судьбы человечества, судьбы России.

Большие проблемы поднимают не только Иван и Алеша. В том же романе во время процесса Дмитрия Карамазова прокурор и защитник спорят о судьбах России, об ее историческом пути, о значении метафорического образа Гоголя, сравнившего Россию с мчащейся тройкой, они пытаются частный факт убийства старшего Карамазова осмыслить в свете общих процессов современной русской жизни. Такие же большие проблемы поднимаются и в других романах и повестях Достоевского.

Следует вместе с тем подчеркнуть, что эти размышления Достоевского осложнены его социальными и религиозными утопиями.

Известно, как высоко ценил Горький произведения русских классиков. В знаменитой статье «Разрушение личности» он говорил, что при внимательном изучении русской литературы «вас поразит разность лиц, приемов творчества, линии мысли, богатства языка. В России каждый писатель был воистину и резко индивидуален, но всех объединяло одно упорное стремление — понять, почувствовать, догадаться о будущем страны, о судьбе ее народа, об ее роли на земле»¹. Сопоставляя произведения классиков с произведениями модернистов, написанными в период реакции после революции 1905 года, Горький подчеркивал: «Для старых писателей типичны широкие концепции, стройные мировоззрения, интенсивность ощущения жизни, в поле их зрения лежал весь необъятный мир»². Конечно, не все писатели-классики, в том числе и Достоевский, в равной мере обладали всеми этими качествами, но эта суммарная характеристика может быть отнесена и к творчеству Достоевского. Приведенные выше рассуждения Ивана Карамазова о решении «вековых вопросов» в какой-то мере перекликаются с этими высказываниями Горького.

Горький жил в другую эпоху, у него было другое мировоззрение. Перед его глазами складывался новый мир

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 66.

² Там же, стр. 68.

социальных отношений. Однако животворные традиции классической литературы, ее опыт помогали ему решать сложные вопросы современной эстетики, в частности при разработке проблем художественного метода. Сколько раз он говорил о том, что советские литераторы не могут опираться только на отдельные факты (он любил повторять афоризм Бальзака — «глупо, как факт»), что они должны в каждом факте видеть его внутренний смысл, что они не могут ограничиваться болотной «кочкой зрения», что они обязаны делать широкие обобщения. «Действительность — монументальна, — писал Горький, — она давно уже достойна широких полотен, широких обобщений в образах»¹.

Вопрос о соотношении жизни частного человека с историческим процессом приобрел особое значение в эпоху, которую Ленин называл эпохой движения самих масс, эпохой исторического творчества масс. Достоевский жил в иную эпоху, эпоху подготовки великих революций. Он уже ставил в своих произведениях проблему соотношения личности и истории, он поднимал вопросы огромной важности, но при их решении еще прибегал к религиозным утопиям.

В эпоху Ленина и Горького история стала стучаться в дверь почти каждого человека, требуя от него ответа на самые важные проблемы жизни.

Этот процесс отражен Горьким и в художественных произведениях. Так, например, в четвертой части «Жизни Климса Самгина» описывается сборище у Дронова. Некая «рыженькая дама» сетовала на жизнь.

«Ужасно много событий в нашей стране! — начала она, вздыхая, выкатив синеватые, круглые глаза, и лицо ее от этого сделалось еще более кукольным. — Всегда так было, и — я не знаю: когда это кончится? Всё события, события, и обо всем интеллигентный человек должен думать. Крестьянские и студенческие бунты, террор, япошская война, террор, восстание во флоте, снова террор, 9 января, революция, Государственная дума, и все-таки террор! В конце концов — страшно выйти на улицу. Я совершенно теряюсь! Чем это кончится? ...Во Франции, в Англии интеллигенция может не заниматься политикой, если она не хочет этого, а мы — должны! Каждый из нас обязан думать обо всем, что делается в стране. Почему — обязан?.. — Так хочется порядка, покоя».

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 52.

В словах этой интеллигентной обывательницы чувствуется настоящая тревога за свой покой. Она всеми силами обороняется от голосов истории, ее маленькую и ничтожную душонку ошеломил поток исторических событий, она не выдерживает его натиска.

Эпоха Достоевского и особенно Горького ставила перед людьми, даже рядовыми, большие философские и этические вопросы. Среди этих вопросов большое значение имел вопрос о границах человеческой свободы, о соотносении их с законами истории.

Вопрос о своеволии отдельной личности глубоко волновал Достоевского. В «Записках из подполья» и во многих других произведениях, протестуя против унижения личности, Достоевский в то же время с большой убедительностью показывал, к каким безднам духовного распада приводит необузданное своеволие отдельной личности. Как выйти из этого тупика, Достоевский не знал, и он апеллировал к религии.

В художественных и публицистических произведениях Горького вопрос о своеволии личности и законах истории поставлен иначе. Горький дал художественный анализ своеволия личности вообще и своеволия художника в частности. Личность безгранично свободна, говорил Горький, но она не может претендовать на свободу от законов истории и законов природы.

Горький не раз подчеркивал особенности труда художника, который должен уметь открывать новое в каждом явлении, развивать способность индивидуального, но не индивидуалистического видения мира. «Температура индивидуализма,— отмечал Горький,— у литераторов гораздо выше, чем у других мастеров культуры»¹. Поэтому так важно воспитывать в них чувство социальной ответственности. С высокой трибуны съезда писателей Горький с радостью говорил о том, что советские писатели искренне признали правду нашей партии единственной настоящей правдой. «Я высоко ценю эту победу,— подчеркивал Горький,— ибо я, литератор, по себе знаю, как своевольны мысль и чувство литератора, который пытается найти свободу творчества вне строгих указаний истории, вне ее основной, организующей идеи»².

От того, как решаются проблемы личность и общество,

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, стр. 47.

² Там же, стр. 338.

художник и общество, зависит решение коренных проблем художественного метода.

Между Достоевским и Горьким обнаруживается переключка и при постановке ряда других важных вопросов.

Очень близок Горькому, как и всей прогрессивной литературе, исходный принцип метода Достоевского, который Достоевский формулировал так: «При полном реализме найти в человеке человека»¹. «Найти в человеке человека» — каким гуманизмом проникнута эта формула Достоевского, как она роднит его с другими классиками русской литературы, предворяя знаменитую формулу Горького: «Человек — это звучит гордо». Достоевский не хочет, чтобы его называли психологом: «...я лишь реалист в высшем смысле», — заявляет он, — «т. е. изображаю все глубины души человеческой»².

Психология для Достоевского — только часть социального анализа. «Правда психологического изображения, — комментирует высказывание Достоевского В. Я. Кирпотин, — входит в понятие реализма, но реализм не ограничивается психологической правдой, он требует понимания места человека в действительности, он ищет «формулы» мира и отношения человека к ней, т. е. его идеи, его идеала»³. Свой творческий метод Достоевский сознательно соотносил с решением больших концептуальных вопросов.

Достоевский ощущал себя оригинальным писателем, который берется за разработку тем, отличных от других писателей — предшественников и современников, вырабатывает отличные от них метод анализа, приемы изображения и лепки характеров.

Достоевский полагал, что Тургенев, Островский, Гончаров, даже Толстой рисовали по преимуществу жизнь определенной социальной среды — дворянства и купечества, жизнь устоявшуюся, с сложившимися формами. По Достоевскому, эти писатели глубоко заблуждались, полагая, что они изображают жизнь большинства, они изображали исключения. Дворянская литература, — писал Достоевский, — «сказала все, что имела сказать (великолепно у Льва Толстого). Но это в высшей степени помещичье слово было последним» (Письма, II, 365).

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского» СПб. 1883, стр. 373 (вторая пагинация).

² Там же.

³ В. Я. Кирпотин, Разочарование и крушение Родиона Раскольников, «Советский писатель», М. 1970, стр. 303.

Настала пора, говорил Достоевский, сказать новое слово. Достоевский видел свое отличие от названных писателей в том, что он выступает певцом современности, ее противоречий, ее хаоса, певцом большинства, случайных семейств, певцом разночинцев. Достоевский поэтому чувствовал свою близость к Салтыкову-Щедрину, Некрасову, Решетникову.

Многие современники Достоевского, да и сам Достоевский, не всегда ясно представляли, как новые темы, новая жизнь порождают новые приемы художественного изображения. Сошлемся на один пример. Современник Достоевского и его коварный друг Н. Страхов упрекал Достоевского в том, что он не умеет управлять своим талантом, загромождает свои произведения обилием сцен и образов. «Да,— соглашался Достоевский,— я страдал этим и страдаю; я совершенно не умею, до сих пор (не научился) совладать с моими средствами. Множество отдельных романов и повестей разом втискиваются у меня в один, так что ни меры, ни гармонии» (Письма, II, 358). Как известно, этот прием изображения действительности получил широкое распространение в литературе XX века.

Новаторские поиски Достоевского, его художественные искания, особенности его творческого метода нередко трактуются в искаженном свете. Так, например, поступал Н. Бердяев, выступавший с развернутой оценкой творчества и художественного метода Достоевского как в дореволюционное время, так и в период своей эмиграции.

Как известно, уже в конце прошлого века Горький много размышлял об особенностях художественного метода. Известно, как высоко оценивал Горький творчество Чехова. Прочитав одно из его произведений, Горький даже высказал внешне парадоксальную мысль о том, что Чехов убивает реализм. Разумеется, речь шла не об уничтожении Чеховым реализма, а о борьбе его со старыми формами реализма за новые, *чеховские* формы этого метода. «Говорят, например,— пишет Горький Чехову,— что Дядя Ваня и Чайка — новый род драматического искусства, в котором реализм возвышается до одухотворенного и глубоко продуманного символа. Я нахожу,— подчеркивает Горький,— что это очень верно говорят»¹. Далее Горький разъясняет, что он понимает под символом. Это умение

¹ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, Гослитиздат, М. 1951, стр. 28.

художника подняться от бытовых реальностей до больших философских обобщений. Надо ли специально подчеркивать, что такое понимание символа Горьким не имеет ничего общего с символизмом как методом искусства?

«Как странно,— писал Горький в другом письме к Чехову,— что в могучей русской литературе нет символизма, нет этого стремления трактовать вопросы коренные, вопросы духа. В Англии и Шелли, и Байрон, и Шекспир — в Буре, в Сне,— в Германии Гете, Гауптман, во Франции Флобер — в Искушении св. Ант.— у нас лишь Достоевский посмел написать «Легенду о Великом Инквизиторе» — и всё!»¹ В данном контексте нет надобности спорить о том, прав или неправ был Горький в оценке произведений западной и русской литературы. Важно подчеркнуть иное: «Легенду о Великом Инквизиторе» он ставит в один ряд с произведениями мировых гениев, трактующих «коренные вопросы духа».

После этого высказывания кажется неожиданным письмо Горького В. В. Розанову, написанное в 1911 году и опубликованное впервые в 1959 году: «Порою мне кажется, что Вас родил искаженный и злой человек Федор Достоевский и Вы все боретесь с папашей в самом себе. Не люблю я «великого инквизитора» Достоевского»².

Сопоставимы ли эти два высказывания Горького? Можно ли ограничиться тем, что в первом случае вопрос идет об определенном методе творчества, а во втором — об оценке одним писателем другого при помощи образа, созданного одним из них? Думаю, что таким заключением нельзя ограничиться.

В «Легенде о Великом Инквизиторе» заложена чудовищная неправда и в то же время поставлены очень важные философские и этические вопросы.

Чудовищная неправда заключается в том, что Достоевский, всей душой ненавидящий католицизм, пытается — и весьма неубедительно — доказать родство католицизма и социализма. По мнению Достоевского, католицизм извратил учение Христа, а русское православие должно спасти подлинное христианство.

Но вместе с тем в этой «Легенде» поставлена огромная проблема: чем должны мотивироваться поступки чело-

¹ М. Горький и А. Чехов, Переписка, статьи, высказывания, Гослитиздат, М. 1951, стр. 42.

² Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского», АИ СССР, М. 1959, стр. 73.

века. Великий Инквизитор полагает, что человек ничтожен и слаб, что его нельзя оставлять наедине с самим собой. Его надо *заставить* верить в незыблемые основы жизни и религии при помощи чуда, тайны и авторитета. Человек не должен рассуждать, все вопросы решены до его рождения, он должен только уметь подчиняться законам религии и усваивать то, что говорит ему высшее католическое духовенство во главе с Великим Инквизитором.

Этой точке зрения на решение «коренных вопросов духа» Достоевский противопоставляет другую. Истинные христиане, по Достоевскому, определяют свое поведение свободным выбором, они сами должны разобраться в том, где добро и где зло, сами должны решать сложнейшие проблемы жизни и поступать, повинаясь не догматам великих инквизиторов, а голосу своей совести и выводам своего ума.

Для Великого Инквизитора все коренные вопросы жизни решены раз и навсегда. Перед ним — законченный мир, мир неподвижный и мрачный. Этот мир не принимается художником Достоевским. Он отрицает концепцию Великого Инквизитора. Сама структура романов Достоевского, где слышатся разные спорящие голоса, не подавленные авторитарным дидактическим голосом автора, противостоит догматическим формам мышления с их окончательным решением всех и всяких вопросов. Достоевскому был чужд пафос устойчивости, завершенности, законченности, неподвижности — это ощущение вечного движения определяло важнейшие черты творческого метода Достоевского.

В нашей критике уже освещалась та дискуссия по вопросам творческого метода, которую вел Достоевский с Гончаровым¹.

Гончаров утверждал, что художественный тип слагается из многих и долгих повторений явлений и лиц. Писатель может рисовать только установившуюся жизнь, устойчивые типы. «Но писать самый процесс брожения нельзя»², — утверждал Гончаров.

Достоевский и Горький — в этом их сходство — стояли на противоположных позициях: они изображали «самый процесс брожения». «Для меня мир только что начался, «становился»³, — говорил Горький Ленину, приехавшему к

¹ Е. Б. Тагер, Творчество Горького советской эпохи, «Наука», М. 1964, стр. 21 и далее.

² И. А. Гончаров, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 8, Гослитиздат, М. 1955, стр. 101.

³ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 17, стр. 19.

нему на Капри. В своих произведениях, таких разных и таких нужных людям, Достоевский и Горький показывали это становление двух разных эпох.

Если Достоевскому пришлось спорить с Гончаровым, то Горький по близким проблемам спорил с Воровским, которому казалось, что образ матери Павла Власова не типичен, ибо такой тип еще не стал массовым явлением.

Как бы предвосхищая этот спор, Достоевский говорил: «Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо (большую) огромную свою часть заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова»¹. А в беседе с писательницей Симоновой в 1876 году он так рассуждал об этом свойстве искусства: «Им понятно только то, что у них на глазах совершается, а заглянуть вперед они не только сами по близорукости не могут, но и не понимают, как это другому могут быть ясны, как на ладони, будущие итоги настоящих событий»².

Эти идеи Достоевского в какой-то мере близки некоторым сторонам эстетики Горького. Горький подчеркивал, что советский писатель для изображения процессов сложной и изменяющейся жизни должен знать три действительности — действительность прошлого, настоящего и будущего. Особое значение он придавал гипотетическому строю мышления. «Гамлет» — такая же гипотеза, — писал он, — как «закон сохранения вещества». Пророчество художника такое же дальновидение, как гипотеза ученого»³. С открытием основных законов развития общества роль науки во всех областях деятельности человека, особенно в социологии, необыкновенно повысилась. Большое влияние оказывают современные социология и философия и на художественное творчество. Особенно остро встал вопрос о научном прогнозировании будущего. С некоторой заостренностью Горький писал: «У старого реализма будущего не было — это он чувствовал. Наш реализм имеет «гарантированное» будущее, литераторы наши должны это чувствовать»⁴. Разумеется, в словах Горького есть некоторая неточность — писатели критического реализма, среди

¹ «Записные тетради Ф. М. Достоевского», «Academia», М.—Л. 1935, стр. 179.

² Л. Симонова, Из воспоминаний о Ф. М. Достоевском.— «Церковно-общественный вестник», 1881, № 17, стр. 5.

³ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 16, стр. 219.

⁴ Б. А. Бялик, Эстетические взгляды Горького, Гослитиздат, Л. 1939, стр. 226.

них и Достоевский, очень много мечтали о будущем, но это были утопические мечты, иногда, как это было у Достоевского, окрашенные по-своему понятыми религиозными идеями. Писатель социалистического реализма при рассмотрении вопроса о будущем может полагаться на те законы развития общества, которые все больше и глубже раскрываются современной наукой, и в этом смысле имеет «гарантированное» будущее.

При анализе художественного метода одна из важнейших проблем — соотнесенности критических и утверждающих начал в разных методах.

Было время, когда, отчасти опираясь на некоторые петочные замечания Горького, этот вопрос решали просто: критический реализм рисует преимущественно отрицательные стороны жизни, социалистический реализм — положительные. Критический реализм создает отрицательные образы. Социалистический реализм — положительные.

Эта надуманная схема разлетается в прах, если внимательно проанализировать художественные произведения мастеров критического реализма и их высказывания по вопросам искусства.

Казенный взгляд, говорил Достоевский, видит в действительности только обыденность повседневности. Такой взгляд противоречит реализму. Настоящий реалист прорывается к основам бытия, открывает подлинную реальность, которая сбыденному сознанию кажется фантастической. Гениальный писатель угадывает тип современно и своевременно знакомит с ним читателя. Обыденность только подражает ему.

Художественный анализ явлений жизни привел Достоевского и Горького к выводам, во многом совпадающим.

Жизнь кажется хаотичной, писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год. Кто же осветит хотя бы часть этого хаоса? — спрашивал он. «У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит, и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано?» (XII, 36).

Достоевский много размышлял о соотнесенности добрых и злых начал в жизни, об утверждающих и отрицающих началах. «Мы видим доблесть в даре *одно худое видеть*, — возмущался он, — тогда как это одна лишь под-

лость»¹. Достоевский упрекал Золя в том, что он не увидел в первых повестях Ж. Санд «поэзию и красоту, что гораздо реальнее, чем оставлять человечество при одной только грязи текущего»².

Достоевский был убежден, что еще Гюго первый высказал основную мысль всего искусства XIX века. «Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее — восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (XIII, 526). Мысль о «восстановлении» человека, по Достоевскому, не выдумка отдельных художников, а историческая необходимость XIX века, то новое слово, которое должно было быть произнесено.

Сам Достоевский пытался нарисовать образ положительного, прекрасного человека, в частности, в романе «Идиот». «Труднее этого нет ничего на свете» (Письма, II, 71), — писал он об этой работе в одном из писем. Достоевский полагает, что всего ближе к образу положительного человека стоит Дон Кихот, затем отчасти Пиквик и Жан Вальжан.

Сопоставим с этими высказываниями Достоевского некоторые высказывания Горького.

В 1930 году Горький такими словами завершает свою статью «О старичках»: «Необходимо написать историю культуры как историю разложения личности, как изображение пути ее к смерти и как историю возникновения новой личности, которая организуется в огне «концентрированной энергии» строителей нового мира»³.

Сам Горький начал решать эту гигантскую задачу в эпоху, когда Россия, по известному определению Ленина, уже «выстрадала марксизм», когда идеал передовой цивилизованной Европы — научный социализм — сомкнулся с освободительным движением широких народных масс. Уже в романе «Мать», одном из первых произведений социалистического реализма, как установили исследователи, происходит своеобразная, по сравнению с искусством XIX века новаторская переакцентировка внимания художника. Тема страданий народа, образы мучителей и угнетателей, о которых столько написано в мировой литературе, отступают на второй план. Они стоят как безликие

¹ «Литературное наследство», т. 83, «Наука», М. 1971, стр. 525.

² Там же, стр. 628.

³ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 283.

и страшные в своей безликости персонажи, мешая духовному росту лучших людей своего времени.

Мотив трагической судьбы передовых людей, борцов за счастье народное, присутствует в произведении, но тоже не стоит на первом плане.

Основоположника социалистического реализма занимает прежде всего процесс духовного роста народа, ощущение близящейся победы.

Во многих произведениях Горький старается показать красоту и силу «ростков добра», добра, ведущего активное наступление на силы зла. Он при этом предупреждал своих соратников: «Следует помнить и о том, что глаголы украшать и прикрашивать — различны по смыслу своему»¹.

В образе Пелагеи Ниловны Власовой Горький показал сложный и радостный процесс воскресения личности. Через короткое время Горький напишет программную статью — «Разрушение личности», где покажет, к чему приходят люди, оторванные от народа и противостоящие ему.

Утверждающее начало и критическое начало органически соединены в творчестве и в теоретических работах Горького (хотя и он допускал отдельные неточности при анализе этой проблемы).

«Мы живем в эпоху, глубоко, небывало всесторонне драматическую, в эпоху напряженного драматизма процессов разрушения и созидания»², — эти слова Горького определяют отношение к действительности художников социалистического реализма.

При разговоре о методе в наши дни часто возникает вопрос о потенциальных возможностях художественного метода, в частности вопрос об условности. В какой мере метод критического реализма и метод социалистического реализма допускают условные формы изображения жизни?

Вопрос об условности очень сложен. Во-первых, нельзя забывать о том, что всякое искусство условно в том отношении, что оно не копирует жизнь, а изображает ее.

Достоевский отличается от многих своих предшественников тем, что он отказывается изображать жизнь своих героев с одной точки зрения, с точки зрения неподвижной³.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 25, стр. 58.

² Там же, т. 26, стр. 419.

³ См.: М. М. Бахтин, Проблемы поэтики Достоевского, изд. 2-е, «Советский писатель», М. 1963; Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, «Наука», Л. 1967, стр. 319—334.

В произведениях Достоевского часто вводится условный рассказчик. Его часто дополняет и поправляет автор. Облик рассказчика на протяжении повествования иногда существенно изменяется. Ни условный рассказчик, ни автор не дают окончательного ответа. Они рисуют жизнь каждый со своей точки зрения, но не в состоянии всего объяснить. Поэтому окончательное суждение должен вынести думающий, — обязательно думающий! — читатель, который может сопоставить то, что говорили автор, рассказчик, что говорили сами герои. Этот способ изложения повлиял на развитие всей мировой литературы XX века.

Условны и сами формы изображения. Так, например, в романе «Идиот» невероятное количество событий произошло в течение одних суток (встреча Рогожина с Мышкиным в вагоне, знакомство князя с семейством генерала Епанчина, события в семействе Иволгиных, вечер у Настасьи Филипповны).

Для понимания проблемы условности у Достоевского большое значение имеет авторское предисловие к рассказу «Кроткая», названному фантастическим и одновременно реальным. Рассказчик говорит о том, что у тела покойницы жены он постепенно начинает осмысливать всю свою жизнь, весь ужас этой жизни, сбивчиво обращаясь то к самому себе, то к неведомому слушателю, то к какому-то судье. Кто мог в действительности записать эти мысли, кроме предполагаемого стенографа? Подобное, вспоминает рассказчик, уже случалось. Виктор Гюго написал рассказ «Последний день приговоренного к смертной казни», где повествует о том, что думал и чувствовал приговоренный в последний день, в последний час и даже в последнюю минуту свою. «Но не допусти он этой фантазии, — рассуждает рассказчик, — не существовало бы и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (10, 379). Такой способ изложения Достоевский называл фантастическим.

Подобного рода условностей много в произведениях Достоевского и Горького. Так, например, в романе «Жизнь Клима Самгина» его ничтожный герой оказывается свидетелем и отчасти участником почти всех важнейших событий русской истории конца XIX — начала XX века. Так в жизни не бывает, — скажет догматик. Так нужно, чтобы исследовать реальную жизнь, — ответит ему художник, такое построение не нарушает логики развития художественной мысли.

Назовем этот тип условности, как это делают некоторые исследователи, условностью первой степени.

Но существует условность другого типа, когда автор как бы выходит за пределы реальных событий и образов, чтобы глубже в них разобраться. Горький, как уже отмечалось, назвал «Легенду о Великом Инквизиторе» — символическим произведением, в котором трактуются коренные вопросы духа, хотя в нем действуют явно вымышленные и никогда не существовавшие в действительности герои: сам Великий Инквизитор XVI века, Христос, который будто бы второй раз пришел на землю, и т. д.

В рассказе Достоевского «Бобок» беседу ведут мертвецы на кладбище, ожившие на несколько часов. «Признаюсь,— записывает рассказчик,— я и сам узнал много нового, так что подивился путям, которыми можно иногда узнавать в сей столице административные новости» (10, 350). В могильном царстве, оказывается, установлен «новый порядок», когда люди говорят только то, что думают и чувствуют. Этого нельзя сделать на земле, а после смерти можно. «Заголимся и обнажимся!» (10, 356) — этот лозунг одного из мертвецов, Клиневича, был встречен восторгом. Достоевский этим условным приемом пользуется для того, чтобы глубже показать жизнь представителей господствующих классов России второй половины прошлого века.

Горький, разрабатывая проблемы социалистического реализма, не прошел мимо художественных исканий своего времени. «С художественной заинтересованностью,— пишет А. И. Овчаренко,— Горький отнесся и к «потoku сознания», и к «возвратному движению времени», и к «психологическому пространству», и к «монтажу», и к «войне с прилагательным», и к принципу «сокращений», к усилению «подтекста», и к отказу от развернутых мотивировок, и к расширению роли повторов, и ко многому другому»¹.

«...Теперь нам люди и темы нужны обобщенные, может быть, чуть символические», — говорил Горький А. Н. Афиногенову в 1932 году².

Эту задачу, полагал Горький, можно решать двумя путями. Основной путь — это создание произведений, построенных по принципу условности первой ступени, в которых даны огромные обобщения, «может быть, чуть-чуть символические».

¹ «Горький и современность», «Наука», М. 1970, стр. 144.

² А. Афиногенов, Дневники и записные книжки, «Советский писатель», М. 1960, стр. 108.

Однако в 20-х годах Горький делал творческие опыты и другого рода, где проглядывала уже и условность второй степени.

Как уже отмечалось, Горький в позднейших произведениях стремился изгонять авторское «я» из ткани художественного произведения. В анкете для сборника «Как мы пишем» он говорил: «Пользовался преимущественно материалом автобиографическим, но — ставил себя в позицию свидетеля события, избегая выдвигаться как сила действующая, дабы не мешать самому себе, рассказчику о жизни»¹.

В некоторых произведениях 20-х годов Горький демонстративно нарушает этот свой принцип художественного метода. Таков, например, экспериментальный «Рассказ об одном романе». Горький здесь выводит голос и даже образ автора на поверхность. Автор рассказывает, как сделано произведение, какие варианты созданных картин могли бы присутствовать в произведении. Таким способом изложения пользовались некоторые писатели нашего века. Они как бы вводят читателя в свою творческую лабораторию, создают иллюзию, что они вместе с читателем исследуют реальный процесс жизни и творчества, доказывая, что они ничего не скрывают, что они вместе с читателем ищут только полную правду, прорываясь сквозь условные формы искусства.

Однако Горький в названном рассказе идет еще дальше. Герой его рассказа писатель Антипа Фомин создает образ литературного персонажа Павла Волкова. Получается своеобразная градация образов. Писатель Горький рассказывает о писателе Фомине, писатель Фомин — о Павле Волкове. Живая женщина, увлеченная писателем Фоминым, сталкивается с Павлом Волковым, плодом его творческой фантазии. «Создап же я,— рассуждает Волков,— очевидно, для того, чтоб утвердить какую-то придуманную Фоминым истину... Ведь, должно быть, все эманации сочинителей ввергаются в жизнь для утверждения различных истин?»² Между Фоминым, Волковым, женщиной возникают сложные отношения. Герой, выдумка писателя, «эманация сочинителя», получает право самостоятельной жизни, самостоятельной деятельности и соотносится с реальными людьми. Горький очень дорожил этим экспериментальным рассказом, который он подписал псевдонимом «Василий Сизов».

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 26, стр. 223.

² Там же, т. 16, стр. 123.

И все же этот рассказ в творчестве Горького является исключением. Отстаивая право на художественную выдумку, Горький в других произведениях не допускал такой крайней степени условности, как в «Рассказе об одном романе».

Однако условные, сложно-ассоциативные, порой предельно метафористические, даже символические образы встречаются и в других произведениях Горького. Приведем некоторые примеры, отчасти отмеченные исследователями. (См., например, книгу Е. Б. Тагера «Творчество Горького советской эпохи».)

В романе «Мать» есть такая сцена: перед Власовой, в ее воспоминании, встает фигура Рыбина: «Фигура чернобородого Михайлы, в разорванной рубахе, со связанными за спиной руками, всклокоченной головой, одетая гневом и верою в свою правду». В этой картине бытовые подробности органически переплетаются с возвышенной метафорой.

В «Жизни Матвея Кожемякина» рисуется сцена грозы. «Туча покрыла двор, — пишет Горький, — стало темно, потом сверкнула молния — вздрогнуло все, обломанный дом Бубновых подпрыгнул и с оглушающим треском ударился о землю, завизжали дети, бросившись в амбар, и сразу — точно река пролилась с неба — со свистом хлынул густой ливень». Здесь точно найденные реалистические зарисовки совмещаются с обостренно экспрессионистическим субъективным восприятием подпрыгивающего и упавшего дома.

Еще один пример. Клим Иванович Самгин услышал перестрелку на баррикадах. Он возмущен тем, что прислуга забыла закрыть ставни. Самгин поднялся с постели и «запрыгал на одной ноге, стараясь супуть другую в испуганные брюки, они вырывались из рук, а за окном шелкало и трещало». Горький смело переносит ощущение героя на бытовую вещь, которая изображается через призму испуганного сознания Клима. Такой метод изображения Луначарский метко обозначил термином — «скрытая сатира».

Герой рассказа «Епблема» невзлюбил статую Фемиды, которая была приобретена им вместе с помещичьим имением. Он дарит эту статую врачу-психиатру, чтобы тот ее поставил в парке при больнице. Горький очень гордился символическим подтекстом ряда своих рассказов тех лет. «Сергей Николаевич, — писал он Сергею-Ценскому, — ей-богу, это блестящая идея: отправить богиню справедливости в сумасшедший дом! Оцените! А в другом рассказе,

«Голубая жизнь», у меня глобус — сиречь земной шар — «Чижика» играет. Считаю, что это тоже не плохо»¹.

Все эти примеры, а их число можно значительно расширить, свидетельствуют не только о том, что Горький был смелым экспериментатором и искал новых средств художественной выразительности, но и о том, что писатель не был тем угрюмым консерватором, каким его хотят изобразить некоторые западные советологи. Горький неотделим от генеральных путей развития мировой литературы XX века. Опираясь на опыт классиков, в частности на опыт Достоевского, Горький был смелым новатором, во многом определившим пути развития современной художественной литературы.

И еще один очень важный вывод позволяет сделать анализ различных типов условностей в творчестве Достоевского и Горького, вывод о безграничных творческих возможностях реализма.

«Революция смела. Она любит новизну, она любит яркость,— писал еще в 1926 году Луначарский,— ...она охотно принимает те расширения реализма, которые, в сущности, вполне лежат в ее области. Она может принять фантастическую гиперболу, карикатуру, всевозможные деформации, если эти деформации не преследуют какой-нибудь, в сущности говоря, никем еще не объясненной мнимой цели, которую ставил себе футуризм. Если для эффектного выявления известной социальной черты необходимо изобразить ее совершенно непохожей на ее реальное проявление, но так, что искаженный и карикатурный образ вскрывает как раз то, что, скажем, скрыто за ее внешним благообразием и безразличностью, то это прием, конечно, глубоко реалистический»².

6

Центральная проблема искусства и литературы — проблема человека. Концепция человека, разрабатываемая художниками, определяет собой принципы создания и построения художественного образа. Горький не случайно называл литературу человековедением, народоведением.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 30, стр. 71.

² А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 3, «Художественная литература», М. 1964, стр. 300—301.

Мы сможем коснуться здесь лишь отдельных сторон этой многомерной проблемы.

При анализе этой проблемы в творчестве Достоевского и Горького сложилась такая традиционная схема, которая разворачивается в некоторых серьезных исследованиях и общих курсах по истории литературы. В творчестве Достоевского философия индивидуализма будто бы нашла свое наиболее острое выражение. Горький вел с Достоевским непрекращающуюся полемику, разоблачал индивидуализм и раскрывал плодотворность связи личности с коллективом. При этом принято ссылаться на то место из горьковских «Заметок о мещанстве», где Горький, анализируя особенности освободительной борьбы в России, с возмущением писал, что два русских гения дали плохой совет своим согражданам. «— Терпи! — сказал русскому обществу Достоевский своей речью на открытии памятника Пушкину. — Самосовершенствуйся! — сказал Толстой и добавил: — Не противься злу насилем!»¹ Эти советы Горький назвал постыдными и уродливыми.

В заметках о Достоевском, относящихся уже к 1921—1926 годам, Горький сделал такую запись: «Язва: «Смирись, гордый человек!»²

Откроем страницы Достоевского, о которых говорил Горький. В знаменитой речи о Пушкине, произнесенной Достоевским 8 июня 1880 года, великий писатель провозгласил: «Смирись, гордый человек! и прежде всего слыми свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудись на родной ниве», — вот это решение по народной правде и народному разуму» (10, 446).

Достоевский рекомендовал искать правду не вне себя, не в вещах, не за морем, а в самом себе, в собственном труде над собой, делая акцент на самоусовершенствовании человека, прежде всего на духовном возрождении личности. Сам термин «гордый человек» Достоевский взял у Пушкина. «Оставь нас, гордый человек, — обратился старый цыган к Алеко, убившему Земфиру и ее возлюбленного, — мы дики, нет у нас законов, мы не терзаем, не казним». Достоевский считал, что Пушкиным метко схвачен в этом образе социальный тип русского скитальца.

Этому высказыванию Достоевского обычно — прямо или косвенно — противопоставляют известный монолог

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23, стр. 353.

² «Архив А. М. Горького», т. XII, «Наука», М. 1969, стр. 210.

Сатина, одного из героев пьесы «На дне». «Человек — свободен... он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум... Человек — вот правда! Что такое человек?.. Это не ты, не я, не они... нет! — это ты, я, они, старик, Наполеон, Магомет... в одном!.. Чело-век! Это — великолепно! Это звучит... гордо! Че-ло-век! Надо уважать человека!»

Здесь нет возможности дать анализ тех конкретно-исторических причин, которые вызвали к жизни эти два, казалось бы, резко противостоящие друг другу высказывания двух классиков мировой литературы. Исследование этих проблем показывает, что дело обстоит совсем не так просто, как кажется на первый взгляд. При этом не следует забывать различий между разными формами общественного сознания, не переносить прямолинейно публицистические высказывания писателя на систему созданных им образов, которая может оказаться и сложнее и многограннее, чем его публицистические выступления. Нельзя также (об этом уже неоднократно говорилось) смешивать голос автора и голос героя, хотя иногда бывает и так, что писатель как бы передоверяет наиболее дорогие ему мысли одному из героев. Если все это учесть, то окажется, что между этими двумя выступлениями Достоевского и Горького нет такого прямолинейного противостояния, что Горький касался не всего творчества Достоевского, а только той, по его определению, «социальной педагогики Достоевского и Толстого», которая была ему чужда.

Да и сам объем понятия «гордый человек» в контексте поэмы Пушкина, речи Достоевского о Пушкине, в устах горьковского Сатина, в горьковских «Заметках о мещанстве» далеко не идентичен.

К той исторической концепции, которая изложена в речи о Пушкине, Достоевский пришел путем долгих и мучительных исканий. Эта речь — свидетельство несомненного сдвига Достоевского влево: отказываясь от некоторых своих «почвеннических» предрассудков 60-х годов, Достоевский говорит здесь о крайней односторонности как системы взглядов западников, так и славянофилов.

Достоевский исходил из мысли о том, что мир, человечество должны жить гармонической жизнью. Это — норма человеческих отношений.

В «Дневнике писателя» Достоевский развернул грандиозную концепцию развития человеческой истории, — эти рассуждения сильно испортила царская цензура.

Достоевский говорил здесь о трех этапах развития человечества — мире феодализма, мире буржуазии и — в будущем — об обновленном саде. «Видите, как это было,— говорил Достоевский,— сначала были замки, а подле замков землянки, в замках жили бароны, а в землянках васалы. Затем стала подыматься буржуазия в огороженных городах». Появились страшные города с хрустальными дворцами, с всемирными выставками, отелями, банками, с зараженными реками, а кругом них расположились фабрики и заводы. «Теперь ждут третьего фазиса,— писал Достоевский,— кончится буржуазия и настанет Обновленное Человечество. Оно поделит землю по общинам и начнет жить в Саду». «В Саду обновится и Садам выправится»¹.

В речи о Пушкине Достоевский развивал мысль об особой миссии нашей страны во всемирной истории.

По его мнению, в послепетровское время в России произошел разрыв между народом и интеллигенцией. Появились русские скитальцы — так называл Достоевский передовых деятелей нашего общества тех лет, которые были настроены максималистски,— они мечтали о всечеловеческом счастье, а собственного народа не знали. Они, по Достоевскому, ориентировались на Запад, забывая о том, что правду нужно искать в недрах собственного народа и собственной личности. Достоевский выступал здесь и против тех деятелей освободительного движения, которые призывали к революционным действиям. По мнению Достоевского, счастье нельзя основывать на несчастье другого, добро не может быть внедрено насильственным путем. Сила русского характера в том, что русский обладает всемирной отзывчивостью. Ему дороги и свои национальные начала, и великие идеи Запада.

Европейские поэты, обращаясь к изображению других народностей, чаще всего перевоплощают их в свою национальность. Пушкин сам вполне перевоплощается в чужую национальность. Это происходит потому, что русский, по Достоевскому, уважает свою самобытность и уважает так же своеобразие других народов, стремится к всемирному братству не на основе угнетения и порабощения других народов, а на основе полного равноправия. Вот почему русский больше всего европеец тогда, когда он более всего русский. Вот перед этой правдой и предлагал скло-

¹ Цит. по ст.: И. Л. Волгин, Достоевский и царская цензура.— «Русская литература», 1970, № 4, стр. 112—113.

нить голову Достоевский русскому интеллигенту, оторвавшемуся от народа, зачухавшемуся в схоластических формулах. Достоевский заблуждался, строя свою историческую концепцию, но он апеллировал к народу, признавал необходимость глубже изучать наши национальные основы. Достоевский выступал одновременно и против толстовской проповеди опрощения личности, он видел в этом неверие в потенциальные возможности народа. «Старания «опроститься», — говорил Достоевский, — лишь одно только переряживание, невежливое даже к народу и вас унижающее. Вы слишком «сложны», чтобы опроститься, да и образование ваше не позволит вам стать мужиком. Лучше мужика вознести до вашей «осложненности» (XII, 63).

Традиционное представление о том, что Достоевский звал к смирению, верно только отчасти. Достоевский-публицист призывал смириться перед правдой выдуманного им народа-богоносца, перед придуманным им идеальным самодержцем.

Достоевский-художник не мог призывать смириться перед Лужиным и Свидригайловым, перед Тоцким и Епанчиным, перед Федькой-каторжником и Петром Верховенским, перед Федором Карамазовым и Смердяковым. Когда Ивап Карамазов рассказал Алеше о крестьянском мальчике, которого на глазах матери генерал велел растерзать собаками, и спросил, что нужно сделать с этим генералом, то монастырский послушник, любимый ученик благочестивого старца Зосимы, ответил: «Расстрелять!» (9, 305). О каком же здесь смирении Достоевского перед неправдой жизни можно говорить, если даже смиренный Алеша призывает к расправе с негодяем-помещиком?

Таким образом, формула «смирись, гордый человек!» многосложна. «Смирись, гордый человек», по Достоевскому, это значит — откажись от упрощенных, умозрительных, прямолинейных суждений, от гордого сознания, что все вопросы разрешены, все ясно и понятно. «Смирись, гордый человек», — это значит откажись от элитарной идеи Раскольникова, разделявшего людей на две группы — избранных существ, Наполеонов, и массу «тварей дрожащих». Борьба против элитарных систем мышления — одна из центральных идей всего творчества Достоевского.

Но нельзя забывать и о внутренней противоречивости Достоевского. Он отрицательно относился к тому отвлеченному логизированию, которое получило распространение среди эпигонов Гегеля, во имя некоего общего,

отрицавшего частное, индивидуальное, необычное. В этом Достоевский был близок к концепциям революционных демократов. Но он расходился с ними, когда называл и освободительные идеи отвлеченным логизированием, когда видел путь к устранению зла не в перестройке общественных отношений, а во внутреннем совершенствовании отдельной личности.

Что же касается концепции человека у Горького, то она не сводится только к формуле «Человек — это звучит гордо!», которую передко прямолинейно противопоставляют формуле Достоевского «Смирись, гордый человек!». Она гораздо более сложна, чем думают некоторые ее комментаторы.

В монологе Сатина Человек рассматривается как родовое существо, подчеркивается то общее, что роднит Барона, Сатина, других обитателей дома Костылева, Луку, Наполеона, Магомета в одном огромном существе, которое надо уважать и нельзя унижать жалостью. «Все — в человеке, все для человека!» — восклицает Сатин.

Но одновременно с этим Горький подчеркивает, что человек — это неповторимая индивидуальность. «Кто хочет быть писателем, — должен найти в себе — себя — непременно!»¹ — писал он в эти же годы. И эта формула — «найти в себе — себя» — относится не только к писателям, но и к рядовым людям, особенно важна в эпоху, когда, по выражению Ленина, так возросло «чувство личности».

Горький видел в людях не только то, что объединяет их, но и то, что составляет особенности каждого, — обе эти формулы одинаково важны для его концепции.

«Мир вышел из суставов» — так воспринял Шекспир свою эпоху. Близкое к этому ощущение испытали Достоевский и Горький. Они не принимали то состояние мира, в котором им приходилось жить, каждый не принимал по-своему, у каждого были свои взгляды на пути развития человечества, но каждый из них понимал, что необходимо изменить существующий порядок вещей. Для этого нужно измениться и человеку. «По-моему, одно, — писал Достоевский, — осмыслить и прочувствовать можно даже и верно и разом, но сделаться человеком нельзя разом, а надо выделаться в человека. Тут дисциплина... Вот в этой-то неустанной дисциплине и непрерывной работе самому над собой и мог проявиться наш гражданин» (XII, 47).

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 28, стр. 215.

«Если в мире существует нечто поистине священное и великое,— писал Горький,— так это только непрерывно растущий человек»¹.

Какими же средствами можно «выделаться в человека»? Что нужно для этого делать? Какие пути искать? Эти сложные вопросы мучили и Достоевского и Горького, и ответы на них во многом разделяли этих писателей. Однако нельзя забывать и о том, что Достоевский, ошибаясь во многом, ставил и в публицистике и в творчестве вопросы мирового значения.

Таким вопросом, в частности, был вопрос об отношении личности и среды. Достоевский, размышляя в «Дневнике писателя» в 1877 году над проблемами, поднятыми Толстым в романе «Анна Каренина», высказал такие идеи. Во-первых, «зло таится в человечестве глубже», чем думают социалисты, оно гнездится в душе человека и не исчезнет и при другом социальном устройстве. Во-вторых, «законы духа человеческого» еще неизвестны, неведомы человечеству, и поэтому нужно обратиться к религии (XII, 210). Этому пессимистическому заключению противостоит другое: «...Я видел и знаю,— говорит герой «Сна смешного человека»,— что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (10, 440). Следовательно, нет фатального зла, зло все-таки коренится в социальных условиях, а не в самой природе человека. Все произведения Достоевского говорят о том, что писатель видит в каждом человеке не узкий круг навечно определившихся качеств и свойств, а возможность самых неожиданных сочетаний. Герои Достоевского открыты навстречу новым началам. Не случайно так часто человек у Достоевского оказывается гораздо большим и сложным существом, чем о нем думают окружающие.

Достоевский много раз говорил об ответственности человека перед самим собой и перед обществом. Он высмеивал популярную в его годы формулу «среда заела», правда, не делал различия между либеральной и революционно-демократической трактовкой социальной обусловленности человеческого поведения. Если во всех дурных поступках человека виновата только среда, то человек оказывается простой игрушкой этой среды, не имеет ни своего понимания событий, ни своего чувства, ни своей воли.

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 15, стр. 73.

Таким образом, если следовать этой формуле, то любое преступление, любой мерзкий поступок можно объяснить и простить, человек за него не несет никакой ответственности! Эти выступления Достоевского раскрывали несостоятельность рассуждений модных в его время теоретиков позитивизма и натурализма, абсолютизовавших роль среды в формировании характера современников. Эти традиции Достоевского были развиты в эстетической системе Горького. «Я очень рано понял, — писал Горький, — что человека создает его сопротивление окружающей среде»¹.

В предисловии к собранию своих романов, написанному в 1880 году, Тургенев говорил о том, что он во всех своих произведениях от «Рудина» до «Нови» старался добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в типы то, что Шекспир называет «самый образ и давление времени»². Горький следовал этой традиции, решая проблему личности и среды. Он писал в иную эпоху, когда народные массы стали активными деятелями социального прогресса. В этих условиях изменилось само понимание среды. Герой Горького, вырастая в определенных условиях, видел в среде, из которой он вышел, материал для перестройки социальных отношений, для построения нового общества. События современной истории, прямо или косвенно, определяли поведение героев. Личность у Горького осознавала полную свою ответственность перед ходом чуть ли не всемирной истории. Эпоха, в которую жил Достоевский, не давала возможности так отразить «самый образ и давление времени».

Вместе с тем следует подчеркнуть, что Достоевский поставил в своих произведениях такие вопросы, которые имеют значение далеко за пределами его времени.

В предыдущей главе уже было отмечено, как Горький высоко ценил «Легенду о Великом Инквизиторе», поставив ее в ряд таких произведений мировой литературы, авторы которых трактовали коренные вопросы духа, поднимались от бытовой повседневности до одухотворенного высокими идеями символа. Теперь целесообразно рассмотреть эту «Легенду» в связи с анализом концепции личности.

В 1908—1909 году Горький, готовясь к лекциям по литературе, которые он должен был читать в Каприйской школе, сделал ряд записей. Отмечая историческую прием-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 13, стр. 516.

² И. С. Тургенев, Полн. собр. соч. и писем в 28-ми томах, Сочинения, т. XII, «Наука», М.—Л. 1966, стр. 303.

ственность идей, Горький писал: «Барство оставило новорожденному интеллигенту-разночинцу прекрасное наследство, лучшая часть которого состояла из богатой литературы по народоведению и из *прекрасно разработанного учения о ценности личности* (курсив мой.— А. М.),— в стране рабов это учение необходимо должно было явиться, и вот как формулировал его Герцен...»¹ Далее Горький приводил обширные цитаты из работы Герцена «С того берега», в которых содержалось это прекрасно разработанное учение о ценности личности.

В центре внимания Герцена — вопрос о том, как сочетать интересы личности и интересы общества. Герцен резко выступает против тех, кто не считается с интересами отдельной личности, с ее индивидуальной неповторимостью, кто проповедует аскетизм.

Герцен говорит, что люди — эгоисты, поскольку они своеобразные личности. Поэтому они борются за свои права, за независимость.

Герцену органически была чужда философия жертвенности, когда личность, пасилуя себя, приносила себя в жертву религии, обществу. «Покорность значит с тем вместе,— писал Герцен,— перенесение всей самобытности лица на всеобщие, безличные сферы, независимые от него»². Чем все это отличается от религиозной идеи жертвоприношений? — не без основания спрашивал Герцен.

Личность, отмечал Герцен, должна «не отречься от своей индивидуальности и всего частного... но раскрыть свою душу всему человеческому, страдать и наслаждаться страданиями и наслаждениями современности, работать столько же для рода, сколько для себя»³.

Нельзя механически противопоставлять общее частному, видеть в общественном пачале пападею от всех бед, некоего Архангела как символа совершенства, пронизировал Герцен, а в частном — некое злое начало, какого-то Люцифера, мешающего развитию добрых общественных начал.

Уничтожьте в человеке общественные начала, продолжал Герцен,— получите свирепого орангутанга, уничтожьте личные начала, эгоизм — получите смиренного жоко⁴.

¹ М. Горький, История русской литературы, Гослитиздат, М. 1939, стр. 208.

² А. И. Герцен, Собр. соч. в 30-ти томах, т. VI, АН СССР, М. 1955, стр. 125.

³ Там же, т. II, стр. 63—64.

⁴ Там же, т. VI, стр. 130.

Так поставил Герцен проблему общего и частного, общества и человека. «Вы видите, — разъясняя Горький, — что здесь постановка вопроса не эгоистическая — личность с ее законными правами на свободу не противопоставляется обществу, общество не приносится в жертву индивидууму, но и человек не должен быть жертвой»¹. Герцен поставил эту большую проблему, но решить ее не смог, как отметил Горький. Эта проблема волновала и продолжает волновать лучшие умы человечества.

По Горькому, наследство, которое оставили дворянские революционеры, это не только прекрасно разработанное учение о ценности личности, но и богатая литература по *народоведению*. Думается, что Горький не случайно употребил термин «народоведение» вместо привычного «народность». Видимо, он имел в виду не только то, что писатели изображали какую-то часть жизни народа, и изображали ее с позиций, близких народу, но и то, что они помогали читателям разобраться в тенденциях ее развития, и именно поэтому смогли создать учение о ценности личности, ее индивидуальных особенностях и сложной системе ее связи с большими проблемами века.

Горький был не совсем точен, когда говорил, что эти вопросы были разработаны дворянскими литераторами и переданы в наследство интеллигентам-разночинцам. Известно, как глубоко проблема общего и частного волновала и революционных демократов, какой большой вклад внесли они в ее разработку. Известно, например, как сурово осуждал Белинский своего близкого друга Михаила Бакунина за его преклонение перед общей идеей и пренебрежение к частному, за его высокомерие и небрежное отношение даже к товарищам, которых он считал стоящими по своему развитию ниже его, Михаила Бакунина. «Ты пламенеешь неистощимую любовью к богу, — писал ему Белинский, — но богу как субстанции всего сущего, как к общему, оторванному от частных явлений, и еще никогда не любил ты субъекты и образы индивидуальные. Как в индийском пантеизме живет один Брами, все рождающий и все пожирающий, и частное есть жертва и игрушка Брамы — тени преходящие, так и для тебя идея выше человека, его образ мыслей выше его непосредственности, — и ты приносишь его на жертву всерождающему

¹ М. Горький, История русской литературы, М. 1939, стр. 208.

и всепожирающему Бrame своему»¹. Великий революционный демократ Белинский не хотел приносить в жертву общему частное, не хотел и отказываться от общего в интересах частного: он решал этот вопрос диалектически. Он выступал против расщепления человека на положительные начала, сосредоточенные в разуме, и отрицательные начала, воплощенные в чувствах и воле.

Таким образом, при разработке этой проблемы Горький опирался на достижения русских дворянских революционеров и на наследство революционных демократов.

Споры о том, как решать проблему общего и частного, не утихают и в наши дни. Так, например, видный современный немецкий философ, социолог и музыковед Теодор Адорно видит цель новейшей философии не в открытии всеобщих законов, а прежде всего в анализе индивидуальных особенностей единичного.

Как соотносится с этой концепцией концепция личности, разработанная Достоевским? В русле каких традиций она развивается?

Обратимся к «Легенде о Великом Инквизиторе», где вопрос о мотивах поступков человека поставлен с наибольшей полнотой.

В этой «Легенде» создано два огромных мифических образа — образ Великого Инквизитора и образ Христа. Вся «Легенда» — страстный патетический монолог Великого Инквизитора. Христос не произносит ни одного слова. Однако Великий Инквизитор с такой убедительностью воспроизводит возможные возражения Христа, что создается впечатление страстного спора между Инквизитором и Христом — в этом великое искусство мастера диалогической речи Достоевского.

Что разделяет Великого Инквизитора и Христа? Неверие в силу и разум человека и глубокая вера в них.

На протяжении всей «Легенды» Великий Инквизитор старается убедить Христа в слабости и ничтожности рода человеческого. Природа человека, рассуждает Инквизитор, такова, что она не может воспринять величие учения Христа. Человечество — это большое, трусливое, лицемерное стадо, которое требует умного и решительного руководителя. Без него оно может погибнуть.

По мнению Инквизитора, народ не в состоянии принять учение Христа. Его может понять только небольшая

¹ В. Г. Белинский, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 344.

кучка руководителей католической церкви. Но и они не будут счастливы, ибо они-то сами понимают, что они дают народу лживое истолкование этого учения. «Будет тысячи миллионов,— заключает Инквизитор,— счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла» (9, 326). Поэтому Инквизитор говорит, что они исправили подвиг Христа, и просит Христа уйти и не мешать им, ибо они взяли на себя ответственность за грехи всех людей.

Устами Алеши Достоевский раскрывает подлинный смысл этой проповеди Великого Инквизитора. «Самое простое желание власти, земных грязных благ, порабощения... вроде будущего крепостного права, с тем, что они станут помещиками... вот и все у них»,— говорит возмущенный Алеша (9, 327).

Так великий гуманист Достоевский в своем последнем произведении раскрывает подлинный смысл элитарной концепции Великого Инквизитора, разделяющего людей на гордых руководителей и послушное им человеческое стадо, концепции, которая была особенно ненавистна Достоевскому, концепции, античеловеческий смысл которой он гневно осуждал во всех своих произведениях.

Что же противопоставил Достоевский этой концепции? Он противопоставил ей образ Христа. Это не канонический Христос церковной легенды. Это художественный образ, созданный Достоевским. Он стоит в одном ряду с Христом Тютчева, исходившего с благословением нашу землю, с Христом Блока, возглавлявшим двенадцать мятежников. Видимо, эти образы целесообразно сопоставлять не только с религиозными мифами, но и с системой художественных образов создавших их художников.

Человечество, говорит Великий Инквизитор, не выносит свободы, оно не может самостоятельно определить, что хорошо и что плохо. Он уверен, что человечество нужно ошеломить и покорить чудом, тайной и авторитетом.

В Евангелии есть рассказ о том, как Христос скитался в пустыне и могучий и умный Злой Дух задал ему три вопроса. «В этих трех вопросах,— говорит Инквизитор,— как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая» (9, 317).

И Великий Инквизитор вспоминает и стремится дать истолкование трех евангельских искушений.

Искушение первое. Злой Дух посоветовал Христу совершить чудо, превратив камни в нагой раскаленной пу-

стыне в хлебы. Тогда за Христом побегит все человечество, благодарное и послушное. Но Христос отверг этот совет, ибо какая цена свободе, если послушание куплено хлебом? Христос обещал человечеству хлеб небесный, но человечество, по Инквизитору, хочет только хлеба земного. Христос хотел свободной любви к высоким идеалам, а не купленной чудом превращения камней в хлеб.

Искушение второе. Страшный Дух советовал Христу подняться на вершину храма, ринуться вниз, чтобы показать, как ангелы подхватят и понесут его, и он не разобьется. Христос не последовал и этому совету. Не сошел он и с креста, хотя мог сделать это. Почему? Потому что люди в этом случае были бы поражены величием тайны и стали бы слепо повиноваться тому, кто может совершать такие чудеса.

Искушение третье. Злой Дух предлагал Христу установить свой бесспорный авторитет среди людей тем, что он может взять меч и порфиру кесарей. Если бы Христос принял этот совет, то он, по Инквизитору, восполнил бы все, что ищет человечество: перед кем преклониться, кому вручить совесть и как соединиться в общий муравейник.

В этих рассказах отражены мучительные раздумья Достоевского над большими философскими и социальными проблемами, над вопросами свободы и насилия, своеволия и свободного поступка.

Достоевский отрицает всякое насилие. Человек только тогда свободен — когда совпадают формулы «я хочу» и «я должен».

Иван Карамазов напоминает Алеше и еще одну легенду, легенду об Иоанне Милостивом. К этому святому пришел голодный и обмерзший прохожий и попросил согреть его. Святой лег с ним и стал дышать в зловонный и гноящийся от какой-то страшной болезни рот его. «Я убежден, — заявил Иван, — что он это сделал с надрывом лжи, из-за заказанной долгом любви, из-за натащенной на себя эпитимии» (9, 296—297).

В легендах о трех искушениях Христа тоже поставлены проблемы свободы подлинной и свободы мнимой, о мотивациях поступков человека. По мнению Достоевского, самые высокие идеалы человечества сосредоточены в христианстве. Но если человек следует за Христом не потому, что он понял высокий смысл его учения, а потому, что Христос превращает камни в хлебы, то его поступки определяются соображениями простой материальной выгоды. Если человек приемлет высокие идеалы только потому, что

Христос обладает тайной, которая недоступна пониманию человека, то его выбор опять не свободен, а зависит от внешних сил, способных подавить его. Если, наконец, человек подчиняется авторитету Христа только потому, что у Христа в руках меч и власть кесарей, то его поступки определяются страхом перед оружием и властью. Таким образом, если бы Христос принял советы Злого Духа, то человечество лишилось бы права на самостоятельное решение важнейших вопросов жизни, оно потеряло бы внутреннюю свободу, оно не могло бы самостоятельно оценивать, что хорошо и что плохо, его поступки мотивировались бы не внутренними побуждениями, а внешними соображениями грубо материальной выгоды и страхом перед небесными и земными силами. Чудо, тайна, авторитет стоят на пути человека, мешая ему самостоятельно проникать в суть физических и социальных явлений.

Так думал Достоевский. Очень легко отмахнуться от всех этих проблем простой ссылкой на то, что они у Достоевского связаны с вопросами религии, противостоящими научным понятиям нашего времени. Нет надобности спорить о том, как ошибался Достоевский. Но нельзя не почувствовать и того, что в оболочке религиозных легенд Достоевский ставил очень важные проблемы свободы и скованности человеческих поступков, проблемы гуманизма действительного и вымышленного. И если вышелушить их из легендарных измышлений, если вспомнить о борьбе Достоевского с позитивистской формулой «среда заела», если — и это главное! — внимательно проанализировать художественные произведения Достоевского, то рядом с формулой — «Смирись, гордый человек!» — может возникнуть формула, противостоящая ей: «Распряись, гордый человек, возьми на себя ответственность за то, что ты называешь дурным и хорошим, за всю полноту социального анализа, за выбор, самостоятельный выбор, собственного пути». «Нет, не смирению учил Достоевский, — подчеркивал К. А. Федин. — Всем своим творчеством он сказал: так дальше жить нельзя!»¹ «Все позволено», — говорит один из героев Достоевского. Все художественные и публицистические произведения Достоевского разоблачают этот тезис. Нет, не все позволено, говорит Достоевский: нельзя делать того, что ведет к разобщению людей, что приносит им горе,

¹ «Литературная газета», 17 ноября 1971 г., стр. 3.

страдание, несчастье. Он был великим гуманистом. Так прочитанный Достоевский какими-то очень важными сторонами перекликается с той концепцией личности, которая была развита в работах Герцена. Как бы предваряя Горького, Достоевский провозглашает: «Тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить» (9, 320). Настоятельное утверждение Достоевского о том, что человек должен сам иметь свободу выбора, что никто за человека не должен решать сложных вопросов бытия, тоже стоит в этом ряду.

Но Достоевский противоречив, внутренне противоречив. Эти противоречия Достоевского приводят некоторых исследователей к парадоксальным выводам. Так, А. А. Галактионов и П. Ф. Никандров пишут о творческом пути Достоевского: «Изменяется и тенденция художественного творчества писателя. Если в «Бедных людях» он заявил себя представителем гуманистического направления в русской литературе, то с начала 60-х годов, как отметили это Антонович и Михайловский, гуманизм Достоевского постепенно убывает и под конец совершенно иссякает в пустыне слащавых и худосочных сентенций о любви к ближнему»¹. Если поверить этому заключению авторов книги по истории русской философии, то, видимо, нет необходимости читать всемирно известные романы Достоевского — «Идиот», «Подросток», «Братья Карамазовы», ибо они полны слащавых и худосочных сентенций.

Разумеется, нельзя замалчивать внутренние противоречия Достоевского. Гуманизм Достоевского был, конечно, ограничен, в частности влиянием идей христианства. Писатель отрицал не только принципы дворянско-буржуазного отчуждения, но и революционные методы борьбы с ними.

Все эти сложные вопросы вставали и перед Горьким, но он решал их иначе, исследуя и развивая то лучшее, что было в трудах и художественных произведениях предшествующих классиков, и преодолевая их слабости.

В черновиках романа «Подросток» Достоевский приводит такое рассуждение Версилова, которому он явно сочувствует: «Я буду знать все открытия точных пауков и через них приобрету бездну комфортных вещей, теперь сижу на драпе, а тогда все будем сидеть на бархате, ну и что

¹ А. А. Галактионов, П. Ф. Никандров, Русская философия XI—XIX веков, «Наука», М. 1970, стр. 352.

же из этого? Все же остается вопрос: что же тогда делать? При всем этом комфорте и бархате для чего, собственно, жить, какая цель?» (8, 636). Накормить людей, рассуждает с Версиловым Достоевский, — великая идея, по эта идея второстепенная, потому что сытый человек все же спросит, для чего он должен жить и работать? Некоторые размышления Горького как бы продолжают развивать мысль Достоевского в новых условиях. «Всего более и всего чаще в человеке борются два взаимно друг друга отрицающие стремления, — писал Горький еще в 1900 году, — стремление быть лучше и стремление лучше жить»¹. Горький поставил здесь острый вопрос о соотношении материального благополучия человека с его духовным миром, с его этикой. Через много лет, в 1926 году, Горький будет развивать эти мысли в одном из писем. Когда будут разрешены социальные вопросы, писал Горький, человек станет глубже заглядывать в свой внутренний мир, раздумывать о смысле и цели бытия. Тогда у людей рядом с инстинктом голода и любви возникнет и укрепится третий инстинкт, инстинкт познания. Люди «воспылают страстью догадаться не о том, как удобнее жить, а о том — зачем жить»². Горький подчеркивал, что это одна из тем его романа, который он тогда писал, романа «Жизнь Климса Самгина», где изображены эпохальные идейные конфликты.

Известно, что при создании этого романа Горький творчески использовал многие открытия Достоевского.

Идеалом Достоевского был гармонически цельный, универсально развитый человек. Но такого человека он не встречал в современной ему жизни ни в России, ни на Западе. Князь Мышкин, герой романа «Идиот», с завистью говорил о душевной силе и моральной целостности героев прошлых веков: «Тогда люди были как-то об одной идее, а теперь нервнее, развитее, сенситивнее, как-то о двух, о трех идеях зараз... теперешний человек шире, — и, клянусь, это-то и мешает ему быть таким односоставным человеком, как в тех веках» (6, 591).

Достоевский не призывает к упрощению жизни, он пытается разобраться в сложности и противоречивости современного человека. Достоевский ведет беспощадную борьбу с утилитаристами — в их число он включает и позитивистов, и Чернышевского, и Антоновича. Достоевский пола-

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 23, стр. 315—316.

² «Литературное наследство», т. 70, стр. 135.

гает, что утилитаристы обедняют облик современного человека, вычлняя из всех многочисленных стремлений человека только одно, стремление к выгоде. В основе разумного эгоизма, по Достоевскому, лежит стремление определить, что выгоднее — делать дурное или хорошее: человек только потому делает пакости, что не знает настоящих своих выгод. Утилитаристы опираются при этом только на выкладки разума, разума отвлеченного, игнорируя чувства и волю, человеческое хотение, которые Достоевский яростно защищает не только в «Записках из подполья», но и в других произведениях. Достоевский протестует против создания какой-либо всеобъемлющей формулы, которая сможет объяснить и предопределить все стороны поведения человека, стирая индивидуальные различия между людьми. «Ну что за охота хотеть по табличке? — пишет он в «Записках из подполья». — Мало того: тотчас же обратится он из человека в органиный штифтик или вроде того; потому, что же такое человек без желаний, без воли и без хотений, как не штифтик в органином вале?» (4, 154).

Вместе с тем, по Достоевскому, человек не может жить без людей, вне людей, только по своим внутренним законам, не считаясь с теми обычаями и законами, которые выработало человечество. Так, например, Раскольников хочет проверить себя, относится ли он к числу героев, Наполеонов, людей, власть имеющих, или он простой смертный, «тварь дрожащая». Не без внутренней иронии рассказывает Достоевский, как герой по законам разумного эгоизма рассуждает о том, полезна ли кому-нибудь ничтожная старуха-процентщица и не лучше ли ее убить, взять ее деньги и ценности и употребить их на добрые дела? Раскольников совершает преступление, преступает черту принятых человечеством законов и оказывается одиноким отщепенцем, изолированным от людей. Выкладки разума Раскольникова оправдывали этот поступок; его нравственное состояние, его чувства и желание противостояли этим отвлеченным суждениям. Раскольников вынужден сам себя отдать в руки правосудия. «Принужден, — пишет Достоевский в программном письме к Каткову, — чтоб хотя погибнуть в каторге, но примкнуть опять к людям: *чувство разомкнутости и разъединенности с человечеством*, которое он ощущал тотчас же по совершении преступления, замучило его. Закон правды и человеческая природа взяли свое» (Письма, I, 419; курсив мой. — А. М.).

Чувства разомкнутости и разобщенности с людьми, по Достоевскому, — нечеловеческие чувства. Достоевский отрицал разумный эгоизм Чернышевского, но он отрицал и эгоистическое самоутверждение «человека из подполья». Этот герой в первых строках одиннадцатой главы первой части восклицает: «Эх! да ведь я и тут вру! Вру, потому что сам знаю, как дважды два, что вовсе не подполье лучше, а что-то другое, совсем другое, которого я жажду, но которого никак не найду! К черту подполье!» (4, 164). Вероятно, в этих словах голос «человека из подполья» сливается с голосом самого Достоевского.

В ряде произведений и писем Достоевского встречаются рассуждения о людях исключительных и людях обычных. Достоевского больше интересуют люди исключительные, которых он не стесняется ставить и в исключительные ситуации. Бедный студент Раскольников, рассуждая о праве нарушить общепринятые законы, убивает ростовщицу и ее сестру. Настасья Филипповна бросает в камин сто тысяч, за которые ее хочет купить Рогожин, чтобы посмотреть, как будет себя вести Ганя Иволгин, предлагавший ей стать его женой. Большой и нищий князь Мышкин получает сказочное богатство. Старик Карамазов сидит за коньячком со своими сыновьями и ведет разговор о боге и правах человека. Иван Карамазов дискутирует с самим чертом.

Известно, что в своем творчестве Достоевский использовал опыт открытий великих реалистов — Бальзака, Диккенса и опыт великих романтиков — Шиллера, Жорж Санд, Гофмана, Виктора Гюго. Достоевский, как уже было здесь сказано, вел полемику с Гончаровым, защищая право свое рисовать не только сложившиеся, устоявшиеся, проверенные временем типы, но и образы развивающиеся, еще не выявленные, видеть в жизни потенции ее развития.

Мастерство Достоевского заключается в том, что он одновременно использует и романтические и реалистические приемы создания образов, что его герои постоянно нарушают принципы социальной типологии, ломают привычные представления о соотнесенности обобщения и индивидуализации, переходят за какой-то предел. В романе «Подросток» есть очень интересное рассуждение о том, что тепло бывает разным: одно дело тепло, нужное для кипячения воды, другое дело тепло, потребное для каления

железа (8, 88). При создании многих героев Достоевский старается дать высший накал их мыслям и чувствам, чтобы глубже выявить их скрытые, потенциальные внутренние возможности. Основные герои Достоевского отнюдь не смиренники, а неистовые бунтари, своевольники, обладающие огромной жаждой жизни, жадно хватающие то, что жизнь может дать, испытывающие прочность человеческих характеров и отношений. Этот максимализм, характерный для образов Достоевского, роднит их с романтической поэтикой.

Герои Достоевского чувствуют свою ответственность не только за совершенные ими поступки, но и за те, которые они могли бы совершить. Характерное замечание в этом плане делает Достоевский при работе над «Братьями Карамазовыми»: «...намечу еще сильнее характер Мити Карамазова: он очищается сердцем и совестью под грозой несчастья и ложного обвинения. Принимает душой наказание не за то, что он сделал, а за то, что он был так безобразен, что мог и хотел сделать преступление, в котором ложно будет обвинен судебной ошибкой» (Письма, IV, 118).

Многие герои Горького, начиная с Фомы Гордеева и кончая Егором Булычовым, некоторыми своими важными сторонами близки к этим образам Достоевского. Горький называл этих героев блудными детьми господствующих классов, белыми воронами, людьми, стоящими боком к своему классу. Они хорошо знают свой класс изнутри, они обладают достаточной социальной зоркостью, чтобы не принимать его законов за всеобщие законы человеческого существования, их зрение обострено тем, что они сумели подняться над его ординарными представителями. Эти герои, многие из которых могли бы сказать словами Егора Булычова, что они живут на чужой улице, представляют исключительное явление, но сама их исключительность раскрывает социальные процессы глубже, чем это делают ординарные представители определенных социальных групп.

Известно, что многие важные открытия Достоевского Горький творчески использовал при создании романа «Жизнь Клима Самгина».

В этом многослойном романе, в частности, дебатруется проблема Авраама и Исаака, имеющая большое значение для понимания концепции личности у Достоевского и Горького.

Вспомним эту библейскую легенду. Бог послал Аврааму и Сарре на склоне лет большую радость — у них родился сын Исаак. И вот, когда Исаак подрос, бог потребовал от Авраама страшной жертвы — убить любимого сына. Авраам, не рассуждая, готов принести эту жертву. Бог посылает ангела, чтобы остановить руку слепо подчиняющегося богу отца. Но благодаря именно этой слепой вере Авраам сохраняет Исаака. В романе «Жизнь Клина Самгина» либеральные народники, сам Клим и другие представители околореволюционной интеллигенции любят называть себя Исааками, которые во имя торжества общего вынуждены будто бы приносить в жертву свои индивидуальные интересы. Степан Кутузов и его друзья мастерски показывают, как спекулирует легендой об Аврааме и Исааке псевдореволюционная интеллигенция.

Известно, что Достоевский был мастером создания сложных характеров, что он резко отвергал всякие прямолинейные суждения, всякие упрощения. Его герой, не поработанный чудом превращения камней в хлебы, тайной необыкновенных явлений, авторитетом меча и кесаревой власти, должен взять на себя всю ответственность за правильную оценку того, что хорошо и что плохо, за правильность выбора своего пути в жизни.

С этим тезисом Достоевского перекликаются некоторые высказывания Горького. Так, например, в 1926 году он писал: «Жизнь становится все интереснее, сложнее, а я — за сложность и против всяческих «опрощений», хотя бы они сулили счастье всем ближним моим. Тревога — богаче покоя. Жизнь становится все более виртуозной, а человек подобен виолончели: она не играет, если до нее не дотрагивается смычок артиста»¹. Таких высказываний у Горького много. «Проклятая обязанность понять этот мир лежит на человеке, только на нем, — говорил Горький. — Конечно — все можно понять, стоит только все упростить»². «Не трогает меня человек «закопченный», совершенный, как дождевой зоптик»³, — замечает Горький в другом месте. Горький высоко ценит Анатоля Франса как гения скепсиса и иронии, предпочитавшего «грубой ковке догматов творчество гипотез»⁴.

¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 136.

² «Архив А. М. Горького», т. VI, Гослитиздат, М. 1957, стр. 110.

³ «Молодая гвардия», 1925, №№ 10—11, стр. 11.

⁴ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 24, стр. 253.

Борясь против всех видов упрощения сложных вопросов и надуманного отрицания человека, Горький иногда, особенно в первой половине 20-х годов, допускал и некоторые ошибки в решении этих проблем, полагая, что темные крестьянские массы поднялись для борьбы, чтобы упростить жизнь, завоевать себе «покой».

В лучших своих произведениях, в публицистических статьях и письмах Горький при исследовании жизни глубже проникать в социальную и биологическую логику создаваемых характеров, соотносить их с ходом истории. Жизнь, по Горькому, склонна упрощать те, кто ищет покоя, кто игнорирует строгие указания истории. «Вам показалось,— писал Горький А. К. Воронскому,— что он (речь идет о Климe Самгине.— А. М.) смотрит на жизнь «простыми глазами»? Да, он хотел бы видеть ее упрощенной, елико возможно, однако это лишь потому, что он органически антиреволюционер и — особенно! — антисоциалистичен. Он будет «революционером поневоле» до 906 г., с тайной радостью встретит крушение первой революции и до 16 г. проживет в стремлении к «упрощению действительности», в 17 — ему придется снова «делать революцию»; его окончательно обнажит, опрокинет и, наконец, уничтожит Октябрь»¹.

Таким образом, враги революции упрощают жизнь, поллиппые революционеры изучают все ее сложности. Так думал Горький, строя свою концепцию человека.

Сложность мира по-разному раскрывается у разных художников и мыслителей.

У нас много и убедительно писали о двойничестве в романах Достоевского, о зеркальности его образов и фабул, об однорядовых образах его романов, о галлюцинациях Ставрогина или Ивана Карамазова.

Проблема двойничества у Достоевского — сложная проблема.

Во-первых, следует решительно возражать против попыток некоторых западных критиков истолковывать ее в мистическом аспекте. Прав был Н. М. Чирков, который говорил о том, что Достоевский в некоторых произведениях перекликается с Гофманом, но, «в отличие от немецкого романтика, вовсе не делает второй, фантастический план повествования каким-то выходом из тусклой и пошлой

¹ «Архив А. М. Горького», т. X, кн. 2, «Наука», М. 1965, стр. 54.

действительности в «высшую» сферу, но превращает в галлюцинациях героя этот плач в продолжение той же действительности»¹.

Достоевский рисовал различные формы двойничества. Самый простой случай — это раздвоение Ивана Карамазова, его беседа с самим собой, представляемая как беседа с чертом. Другой вариант — это раздвоение Раскольникова: разум зовет его на преступление, а закон правды и человеческая природа противятся этому и после совершенного преступления заставляют добровольно отдать себя в руки правосудия. О своей раздвоенности много разговаривает и Версиков. После смерти Макара Ивановича он разбил икону, которой Макар Иванович благословил его на брак с Софьей Андреевной, совершив, с точки зрения людей верующих, акт величайшего кощунства. Митя Карамазов, рассуждая о страшной силе красоты, стремится доказать, что в душе человека идет борьба «идеала Мадонны» с «идеалом Содомским», то есть борьба добрых и злых начал. Весь ужас состоит в том, что человек с «идеалом Мадонны» копчает часто «идеалом Содомским», а человек с «идеалом Содомским» не отрицает и «идеала Мадонны». Вот о таком — только таком! — человеке Митя говорит: «Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил» (9, 138).

Сам Достоевский считал, что двойничество — это не свойство всякого человека, а человека размышляющего о смысле и задачах жизни. «Это — сильное сознание, — писал он художнице и общественной деятельнице Е. Ф. Юнге, — потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству. Вот что значит эта двойственность. Были бы Вы не столь развиты умом, были бы ограниченнее, то были бы и менее совестливы, и не было бы этой двойственности. Напротив, родилось бы великое самомнение» (Письма, IV, 137).

Герои Достоевского как бы вглядываются друг в друга и часто с ужасом, а иногда и с удовольствием узнают себя в других. Они даже улавливают скрытые голоса друг друга (Иван — Смердяков, Алеша — Иван, Ставрогин — Петр Верховенский и др.), при этом создается впечатление скрытого диалога. Об этой особенности образов и композиции в романах Достоевского еще в 80-х годах писал француз-

¹ Н. М. Чирков, О стиле Достоевского, «Наука», М. 1967, стр. 5.

ский исследователь русского романа Вогюэ. «В тот момент, когда мы начинаем интересоваться интригой, — замечает ученый, — на заднем плане подымается другая, самостоятельная, но которая кажется откопированной на первой... Это может напомнить и две нерасторжимые романтические фабулы, которые создают игру двух противостоящих зеркал, посылающих друг другу одно и то же изображение»¹.

Все эти художественные приемы Достоевского оказали в дальнейшем огромное влияние на развитие всей мировой литературы. Нет никаких оснований исключать из этого процесса и Горького.

Клим Иванович Самгин считал себя неповторимо оригинальной личностью. Но он с ужасом замечал свою внутреннюю близость к душевному настрою декадентки Нехаевой, безликой провокаторши Никоновой, духовное родство с рассудительным осведомителем Митрофановым, циничным дельцом Дроновым и многими другими героями. Они выговаривали его мысли, совершали поступки, которые он не смел совершить. Этими сопоставлениями Горький очень убедительно решает две задачи. Он, во-первых, развенчивает миф о неповторимом своеобразии Самгина, миф, который всеми силами поддерживает сам Самгин. Во-вторых, Горький этим приемом показывает, что существует не только Самгин, но и самгинщина, разлитая в характерах самых различных людей.

Эти приемы использует Горький и для решения некоторых композиционно-сюжетных задач.

Роман «Жизнь Клима Самгина» состоит из многочисленных сцен и сценок, в которых рисуются идейные споры и столкновения по самым различным вопросам. Единой захватывающей интриги, объединяющей эти сцены, в романе нет. Главное лицо романа Клим Самгин — лицо отнюдь не интересное. «Если бы мудрствования и переживания Самгина в повести, — писал В. Р. Щербина, — не перемежались картинами крупнейших событий эпохи, то читать без остановки «Жизнь Клима Самгина» было бы очень трудно: слишком скуден и однообразен внутренний мир Самгина... От общества Самгина нужно отдыхать, так как оно необычайно утомляет»².

¹ «Творчество Ф. М. Достоевского», АН СССР, М. 1959, стр. 341.

² В. Р. Щербина, «Жизнь Клима Самгина» М. Горького. — «Октябрь», 1936, № 11, стр. 171.

При чтении романа иногда создается впечатление о фрагментарности отдельных сцен в нем, об отсутствии мотивировок при переходе от одной сцены к другой. Однако при более глубоком освоении романа читатель начинает ощущать внутренние связи этих сцен, возникающие в результате зеркальности композиции, когда перекликающиеся черты характеров и голосов героев начинают связывать в тугий узел внешне разрозненные сцены.

В этой работе сделана попытка несколько расширить круг проблем, связанных с темой Достоевский — Горький. Автор пытался раскрыть те стороны творчества и эстетики Достоевского, которые привлекали Горького. Об этом писали сравнительно мало.

ДОСТОЕВСКИЙ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

(к постановке вопроса)

У советской литературы с Ф. М. Достоевским отношения всегда были драматическими. Их характер определялся центральной проблемой советской литературы: социализм и личность, революция и нравственный облик человека. Этими вопросами проверялись у Достоевского главные проблемы его творчества — коренные проблемы человеческого бытия. Советская литература решала вопрос о революции и человеческой личности иначе, нежели решал его Достоевский. Однако возникновение драмы возможно только там, где есть не одно лишь отрицание и отталкивание, но и моменты глубокого притяжения и внутреннего совпадения, хотя бы и временного.

«В отличие от Толстого Достоевский оказал сильное воздействие на русскую литературу начала XX века; оно выявляется в творчестве многих и притом разных писателей. По ряду причин ...влияние Достоевского на советскую литературу оказалось значительно более ограниченным, чем воздействие Толстого»¹, — справедливо пишет М. Б. Храпченко в работе «Типологическое изучение литературы». Однако немного все-таки было крупных русских писателей последнего пятидесятилетия, которые бы в тот или иной период своей жизни не проверяли бы Достоевским значительности своих открытий, высоты своих идеалов и соответствия своих художественных конструкций трагическим моментам современности.

К. Федин назвал Достоевского «богом своей юности»². Л. Леонов на полувековом протяжении своего творчества

¹ М. Б. Храпченко, Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы, «Советский писатель», М. 1970, стр. 284.

² «Вопросы литературы», 1965, № 2, стр. 81.

постоянно, ни разу не отрекаясь, считал воздействие на свое творчество Достоевского наиболее существенным в ряду других русских писателей. Он часто делал такого рода признания — вопреки мнению своих критиков, исследователей и самого М. Горького.

Ф. Гладков в письме к Горькому в числе своих вероятных учителей и рядом с именем адресата называл Достоевского¹.

Д. Фурманов писал в 1913 году в дневнике: «Художественное впечатление от чтения Достоевского громадно. Помимо того, что создаются высокие порывы, жажда помощи, сострадания и желания отдать себя за чужое горе, — помимо всего этого, чувствуется какая-то огромная правда. Правда во всем... Как-то доверяешься каждому его слову, доверяешься потому, что чувствуешь душу глубокую, любящую и страдающую... Чего-чего не передумал, не перечувствовал я над ним? А общая мысль получилась та, — что идти надо, идти любить и помогать»².

Почти каждый день лета и осени 1937 года делает А. Афиногенов записи в дневнике, перемежая впечатления от готовящегося полета Леваневского через Северный полюс, от новых кинокартин, от красоты природы с мыслями и впечатлениями, рожденными чтением Достоевского. «Фигура князя Мышкина овладевает тобой с первых страниц, — записывает А. Афиногенов 22 августа, — простота его, детскость, прямота наивности, желание, чтобы всем было хорошо, самое малое внимание к себе. Из страницы в страницу следишь за ним и радуешься, как зло отскакивает от него, как мало ему надо в жизни и как просто он эту жизнь берет... Читаешь не отрываясь, ища ответов и находишь их в том, с какой легкостью расставались люди не только с тихой пристанью, но и с самой жизнью из-за мыслей, из-за чувств, владевших ими...»³ Чтение «Упьюженных и оскорбленных» — даже после «Идиота», после «Преступления и наказания», после «Братьев Карамазовых» — вызывает у А. Афиногенова восхищение и властный порыв к собственному творчеству: «Как радостно погрузиться в книгу, которая откликается на чувства, владеющие тобой... Самому хочется броситься к столу,

¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 87.

² Д. Фурманов, Собр. соч. в 4-х томах, т. 4, Гослитиздат, М. 1961, стр. 40—41.

³ А. Афиногенов, Дневники и записные книжки, «Советский писатель», М. 1960, стр. 402—403.

сесть, писать, не отрываясь, создавать и оживлять людей...»¹

В то же время наряду с многочисленными признаниями советских писателей в том, какое творческое воздействие оказывал на них Достоевский, обращает на себя внимание следующее, хотя и чисто внешнее обстоятельство, но, по-видимому, все-таки неслучайное.

Например, в книге К. Федина «Писатель, искусство, время», где автор говорит о своем отношении к разным художникам слова — от Пушкина до Блока, от Гете до Брехта, от А. Толстого до М. Козакова, — нет ни отдельной статьи о Достоевском, ни развернутого мнения о «боге своей юности». Есть только свидетельство о пристальном разглядывании повествовательной манеры автора «Братьев Карамазовых» и трогательное признание, относящееся к «Бедным людям»: «И я плакал над этим романом»². Так же и у Л. Леонова среди его статей и речей о Л. Толстом, Гоголе, Чехове, Грибоедове нет ни статьи, ни речи специально о Достоевском.

Внутреннее отношение к Достоевскому часто было трудным и противоречивым даже у тех писателей, которые признавали его своим учителем. Однако многие из тех, кто не считал его таковым, тоже не могли вовсе уйти от силы его воздействия.

Ю. Олеша в заметках «Литературная техника» говорил о Достоевском: «Это писатель, против которого можно испытывать злобу»³. И даже делая инсценировку «Идиота», Ю. Олеша признавался: «Все же не могу ответить себе о качестве моего отношения к нему — люблю, не люблю?»⁴ Но тут же рядом — выражение восхищения пронизательностью великого психолога: «...Работая сейчас над репликами для той или иной сцены моей переделки, я иногда ухожу, если можно так выразиться, по строчке в сторону от того, как предложено Достоевским. Ухожу довольно далеко (мне в таких случаях кажется, что я добиваюсь большей театральной выразительности) — и каждый раз, как бы ни думал, что ушел правильно, все же возвращаюсь

¹ А. А. Филопов, Дневники и записные книжки, «Советский писатель», М. 1960, стр. 422.

² К. Федин, Писатель, искусство, время, «Советский писатель», М. 1961, стр. 363.

³ Ю. Олеша, Избранные сочинения, Гослитиздат, М. 1956, стр. 423.

⁴ Там же, стр. 477.

обратно к покинутой строчке Достоевского. Он всегда оказывается более правым!»¹

Великий писатель — море, каждый черпает из него столько, сколько способен вместить, и каждый берет из него то и тогда, что и когда ему самому больше всего необходимо.

Автор «Зависти» интерпретировал ведущий пафос творчества Достоевского в соответствии со своими внутренними интересами. «Основная линия обработки им человеческих характеров, — писал Ю. Олеша, — это линия, проходящая по чувству самолюбия. Он не представляет себе более значительной силы в душе человека, чем именно самолюбие. Это личное, мучившее его качество он внес в человека вообще, да еще и в человека — героя его произведений...»² Ю. Олеша восхищается силой психологической выразительности Достоевского, заставившего Ганечку Иволгина упасть в обморок при виде денег, брошенных Настасьей Филипповной в огонь.

Алексей Толстой в октябре 1932 года делает следующую заметку в записной книжке: «Достоевский искал опоры и питающей среды для своей творческой личности. Она подавляла его. Буржуазный Запад, индивидуализм буржуазии был ему отвратителен. Социализм (Чернышевского и Белинского), социализм без революции, без огня и мускулов, казался ему беспочвенным, он возненавидел его, как возненавидел Запад, куда тянули (Ч. и Б.), либералы и нигилисты, сдобренные русским хулиганством, приводили его в бешенство именно — поплеыванием. Оставался один путь для его творческой личности — русская самобытность. Пафос «Идиота» и «Карамазовых» — это раскрытие самобытности и гения в русском характере. Политика тут на третьем плане, политическая установка, функциональный вывод»³. Запись сделана А. Толстым для себя и опубликована через восемнадцать лет после смерти писателя. Рядом с пейзажными зарисовками Италии и Кавказа, рядом с краткими заметками о событиях мировой политики и анекдотами из отечественного быта, рядом с собственными впечатлениями от неаполитанской улицы («Жалкий вид представляет буржуазная толпа. Человеческие лица, как пустая шелуха. Дела плохи. Со-

¹ Ю. Олеша, Избранные сочинения, Гослитиздат, М. 1956, стр. 479—480.

² Там же, стр. 477.

³ «Литературное наследство», т. 74, стр. 332—333.

держания жизни нет, остается унылая борьба за существование»¹) — запись автора «Петра I» о Достоевском выглядит не столько попыткой дать объективную характеристику великому писателю, сколько поисками опоры в нем для собственного творчества, в котором размышления о «русском характере» занимают столь существенное место.

Ту же сторону творчества Достоевского — русский характер — выделяет К. Федин, говоря о воздействии Достоевского на А. Ремизова. Вспоминая о «Слове» А. Ремизова, произнесенном им в сороковую годовщину смерти Достоевского в Доме литераторов в Петрограде, К. Федин пишет: «Было что-то жгучее и неистовое в ремизовском прославлении России Достоевского, в покаянии и гневе, какие клокотали в этом «Слове»... С самой большой яркостью услышал я в его речи причитание о России, о той, ушедшей России, перед которой ахнул мир, когда Достоевский вывел ее в наготе каторги, подвалов, меблированных комнат и чердаков, не постыдившись бездонности ее падений и восславив детскую чистоту ее любви...» И дальше о творчестве самого Ремизова и его связи с творчеством Достоевского: «Тут, в самом корне ремизовской темы, уже ничего не было от стилизации: она была национальной до болезни, до нетерпимости, до огня и меча, как в «Дневнике» Достоевского, где национальное начало всех начал ставилось угрозой всякому инакомыслию. Не только национализм соединял Ремизова с Достоевским. Как психолог, как романист, он шел по следам божества, отыскивая и строя русские характеры, как ключи к познанию России»².

По признанию Л. Леонова, воздействие на него Достоевского носит в первую очередь характер чисто эстетический. «Мне близко у Достоевского то, как он рассматривает молекулярные явления в человеке, возникновение человеческого характера», — записывает за Л. Леоновым один из его собеседников³. У Леонова действительно большая, чем у кого-либо из советских писателей, зависимость от самых основ эстетики Достоевского с его пониманием реализма как синтеза в первую очередь внутренних тенденций изображаемых явлений и неприятия натурализ-

¹ «Литературное наследство», т. 74, стр. 331.

² Конст. Федин, Горький среди нас, «Советский писатель», М. 1968, стр. 117—118.

³ Цит. по кн. В. А. Ковалева «Творчество Л. Леонова», М.—Л. 1962, стр. 132.

ма в качестве реализма. Леонов ставит в этом отношении Достоевского выше Толстого, который, по его словам, пытается «соревноваться с богом» в воспроизведении мира, а это все равно невозможно, в то время как Достоевский ищет и находит «формулы» событий и типов. Но все эти высказывания о собственном понимании принципов искусства относятся к 50—60-м годам и являются результатом осознания своей сложившейся эстетической позиции. Основанием же эстетической близости к Достоевскому было мироощущение писателя при вступлении его в литературу и свойственная ему потребность в философском осмыслении противоречий действительности. Однако неоднократные признания Леонова, подобные вышеприведенному, акцентирующие в первую очередь психологическое мастерство Достоевского в отвлечении от общего понимания самых основ человеческого бытия, давали возможность исследователям делать вывод о внешнем и временном характере зависимости Леонова от Достоевского.

Сказанное нами имеет целью только отметить некоторую разницу, которая существует между приведенными выше признаниями Ю. Олеши и А. Толстого, сделанными «для себя» (с оговоркой, что писатель в конечном счете никогда не пишет для себя, «для себя» надо понимать как условность, означающую исключение сиюминутной публичности), и открытыми заявлениями Леонова о соотношении его собственного творчества с творчеством Достоевского. Эти заявления, на наш взгляд, не всегда точно отвечают действительному положению вещей. К тому же надо припятать во внимание, что почти все они не являются непосредственной литературной продукцией Леонова, а лишь записями, сделанными в меру своих возможностей различными собеседниками писателя. Художник, наиболее сознательно и последовательно ощущавший себя преемником Достоевского в советской литературе, был наиболее осторожен в открытом публицистическом выражении своего отношения к Достоевскому. Но образы писателя красноречивей его деклараций.

Уже в этих отрывочных высказываниях о Достоевском, сделанных в разное время и по разным поводам, разными советскими писателями, проглядываются некоторые существенные аспекты возможного рассмотрения воздействия Достоевского на советскую литературу. Гуманное сочувствие страдающему человеку (Федин) и страстная потреб-

ность ему помочь (Фурманов). Высокий идеал нравственной чистоты и бескорыстия (Афиногенов). Исследование русского национального характера в его положительных качествах и могучих противоречиях как «ключ к познанию России» (А. Толстой). Глубина и бесстрашие психологического анализа болезненных самоощущений ущемленного человека (Олеша). Наконец, оригинальность реализма особого типа, обобщающего в образах в первую очередь идеологические противоречия современности (Леонов)...

Но намечающиеся здесь линии воздействия Достоевского на новейшую отечественную литературу далеко не исчерпывают количества этих возможных направлений даже в пределах творчества писателей, высказавшихся о Достоевском, не говоря уже об остальных.

Было одно, казалось бы, внешнее обстоятельство, которое с самого начала 20-х годов остро акцентировало вопрос о значении Достоевского для революционной современности и о традициях Достоевского в новой литературе. Фактическое начало становления и развития советской прозы совпало с юбилеем Достоевского, со столетием его рождения и сорокалетием смерти — эти даты отмечались в 1921 году, в год окончания гражданской войны. Тогда многие литераторы и публицисты высказались о Достоевском, и при всем различии позиций и оценок глубокая и сложная связь Достоевского с русской революцией обнажилась со многих и притом новых сторон.

Среди этих выступлений обращают на себя внимание прежде всего доклады и статьи А. Луначарского и В. Переверзева. В конце 20-х годов критики-марксисты в основном будут спорить с Достоевским и пытаться нейтрализовать его воздействие на современную литературу. Но в 1921 году на передний план выступила сама очевидность этой нерасторжимой связи — без точного учета оттенков и степени противоречивости этой связи. Юбилейную статью Луначарский кончил словами: «Россия идет вперед мучительным, но славным путем, и позади ее, благословляя ее на этот путь, стоят фигуры ее великих пророков и среди них, может быть, самая обаятельная и прекрасная фигура Федора Достоевского»¹.

В том же 1921 году В. Переверзев в статье «Достоевский и революция» пытается объяснить и ограничить

¹ «Красная новь», 1921, № 4, стр. 211.

характер этого своеобразного «пророчества»: «Достоевский — все еще современный писатель; современность еще не изжила тех проблем, которые решаются в творчестве этого писателя. Говорить о Достоевском для нас все еще значит говорить о самых больных и глубоких вопросах нашей текущей жизни. Захваченные вихрем великой революции, вращаясь среди поставленных ею проблем, страстно и болезненно воспринимая все перипетии революционной трагедии, мы находим у Достоевского себя самих, находим у него такую болезненно-страстную постановку проблем революции, как будто писатель вместе с нами переживает революционную грозу. На эту особенность писательской физиономии Достоевского уже неоднократно указывалось в новейшей критике. «Пророк русской революции», — так озаглавил одну из своих критических работ о Достоевском Мережковский. Пророк не пророк, но что Достоевский глубоко понимал психологическую стихию революции, что еще до революции он ясно видел в ней то, о чем в его пору, а многие и в дни революции, даже и не догадывались, — это неоспоримый факт. Читайте Достоевского, и вы многое поймете в переживаемой драме русской революции, чего не понимали, многое оправдаете и примете, как должное, чего не понимали и не оправдывали»¹.

В соответствии с социологической основой своего понимания творчества Достоевского как выразителя мироощущения городского мещанства В. Переверзев объяснял в этой статье причину трагически-колеблющейся позиции Достоевского и его героев между революцией и реакцией. «Автор и сердцеед униженных и оскорбленных, — писал В. Переверзев, — открывает в их душе, как и в себе самом, огромный запас потенциально-революционной энергии, но и такой же запас энергии реакционной, — способность броситься от самой углубленной революции к самой глубокой реакции, потому что в революции униженных и оскорбленных есть момент очарования, но с ним необходимо связан и момент разочарования. В этом анализе революции и ее героев чувствуется много проникновенной правды, трезвого и глубокого понимания природы революции. Во всяком случае, здесь гораздо больше правды, чем в сентиментальных и, в сущности, довольно детских представлениях революционных утопистов народнического склада. У них острый перец революции превращался в какую-то сладень-

¹ «Печать и революция», 1921, № 3, стр. 3—4.

кую водицу». А вместе с тем, добавляет В. Переверзев, «никакой сладкой водицей нельзя было заглушить той едкой горечи, которая жгла уста Достоевского, раскусившего самую сердцевину красного перца революции»¹.

Когда в 1928 году В. Переверзев почти без изменений включил статью «Достоевский и революция» в 3-е издание своей книги «Творчество Достоевского» и когда именно эта статья-вступление вызвала дискуссию и нападки на страницах журнала «На литературном посту», Луначарский поддержал мысль Переверзева о превосходстве Достоевского над всякого рода «либералами» и о «чуткости Достоевского к грандиозности революции»², хотя и подчеркнул с большей определенностью, чем Переверзев, неприятие Достоевским революции. В этом выступлении 1929 года, назвав Достоевского «космато гениальным»³ (в другой статье того же года он называл его «бездонно глубоким гением»), Луначарский решительно отверг претензии великого художника быть и «врачом» своего народа и страны. «Его микстуры,— говорил тогда Луначарский,— мы решительно отвергаем. Микстуры его нам не нужны потому, что он хотел беспринципность, оторванность от общества излечить гораздо большей бедой — покорностью, верой в провидение и т. д., т. е. лекарствами, которые мы считаем смертельными ядами и которые мы должны бить в Достоевском и через Достоевского»⁴.

В то же время именно в этом выступлении 1929 года Луначарский отчетливо очертил разные и разномасштабные аспекты, в которых необходимо рассматривать значение творчества Достоевского для современной действительности: во-первых, как непосредственного свидетельства чисто исторических и чисто русских явлений, «смысла наиболее бурных десятилетий линияния старой буржуазии и превращения в ту капиталистическую, в которую мы ей превратиться не дали»; во-вторых, как свидетельства о явлениях любой эпохи, в которые происходили подобные же бурные процессы: «...по-настоящему проанализировать Шекспира без Достоевского необычайно трудно, ибо у Достоевского все те гигантские внутренние противоречия, которые можно считать основными чертами

¹ «Печать и революция», 1924, № 3, стр. 7—8.

² «Литературное наследство», т. 82, стр. 163.

³ Там же, стр. 161.

⁴ Там же, стр. 164.

социально-трагических писателей, они выражены в такой прегнантной, выпуклой форме, что через него уже легко понять, в сущности говоря, взбаламученные, взвихренные ветрами социальные эпохи и людей». И, наконец, как выразителя наследственных, не изжитых еще болезней века, которые в 20-е годы не отошли в прошлое в нашей стране... «Это мировое событие — Октябрьская революция — она вызвала в людях, прямо или косвенно связанных со старым миром... колоссальное внутреннее расщепление, огромную внутреннюю борьбу. И поэтому Достоевского и сейчас еще многие чтут как своего родного отца, чтут как своего настоящего выразителя, находят в его зеркале отражение своих переживаний. Есть еще такая достоевщина 20-х и, может быть, это продлится в 30-х годах нашего столетия, а мы должны это знать... Достоевский свое свидетельство об этой искалеченной и патологической душе, которая попала между историческими жерновами, которая разбита, приведена во внутреннее запутанное движение, — он дает нам для этого замечательный материал, которого мы сами не могли бы выдвинуть»¹. Так рождающееся в конце 20-х годов в марксистской критике отношение к Достоевскому только как к больному выразителю опасных «болезней века» приводит Луначарского к недвусмысленному выводу, непосредственно следующему за приведенной выше цитатой: «И если вы скажете, что современный писатель должен это делать, я скажу, что такая запутанность, изломанность души человеку здоровому трудно дается... И мы вовсе не желаем, чтобы народился новый Достоевский, с нас достаточно старого, чтобы понять современных племянников и внуков его героев»².

С еще большей определенностью та же мысль была выражена Луначарским в его последней статье о Достоевском, опубликованной в 1931 году:

«...Мы должны учиться *по* Достоевскому, но никак нельзя нам учиться *у* Достоевского. Нельзя сочувствовать его переживаниям, нельзя подражать его манере. Тот, кто поступает так, то есть кто учится у Достоевского, не может явиться пособником строительства, он — выразитель отсталой, разлагающейся общественной среды... Для нового человека... пожалуй, почти неприлично не знать такого великана, как Достоевский, но было бы совсем стыдно и,

¹ «Литературное наследство», т. 82, стр. 164.

² Там же.

так сказать, общественно негигиенично попасть под его влияние»¹.

Однако литература никогда не ограничивается соображениями одной общественной гигиены. К тому же эти выводы Луначарского 1929 года и 1931 года приходили в противоречие и с его же собственными положениями, содержащимися даже в том же, например, докладе 1929 года. Вступали они в противоречие также с настроениями многих советских писателей, свидетельства которых об их отношении к Достоевскому были приведены выше.

В докладе 1929 года, говоря о современной немецкой литературе, в частности о Германе Гессе и выраженных им опасениях воздействия Достоевского на родную ему литературу, Луначарский отметил: «В то время Гессе еще не обращал внимания на положительную работу, которую Достоевский совершает рядом с этим, то есть работой разрушительной. «...Достоевский,— продолжал Луначарский,— изображает не только смятение душ и искание эпохи, но и их устремление к некоторому полюсу»².

Постоянное и напряженное устремление Достоевского к «некоторому полюсу» положительных идеалов, его страстная уверенность в их необходимости для здоровья и даже жизнеспособности человеческой личности и человеческого общества, иными словами — его гуманизм был, как мы видели, главной притягательной силой для таких писателей, как Д. Фурманов, А. Толстой, А. Афиногенов и др.

«Судьба идеологического наследства Достоевского почти фантастична, ибо его последниками объявляют себя идеологи самых различных, нередко противоположных направлений в литературе, философии, искусстве, литературо- и искусствоведении и даже в теологии», — замечает М. Капустин в статье «Проблемы Достоевского сегодня»³.

М. Бахтин в 1928 году объяснил причину возможности воздействия Достоевского на писателей самого разного характера и часто идеологически враждебного направления «полифонизмом» его романов, то есть эстетическими особенностями творчества Достоевского. А. Луначарский сочувственно цитировал эту мысль Бахтина в статье «О многоголосности» Достоевского»: «...В настоящее время роман

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1963, стр. 195.

² «Литературное наследство», т. 82, стр. 158.

³ «Вопросы литературы», 1965, № 3, стр. 127.

Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на Западе. За ним, как за художником, следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработачает его художественная воля... Кажется, что каждый, входящий в лабиринт полифонического романа, не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого»¹. Поддерживая открытие Бахтина, Луначарский, однако, ограничивал его идею об исключительности полифонизма Достоевского и о полной автономности «голосов» его героев. Луначарский говорил, что не было и не может быть гениального художника без непременно присущей ему «колоссальной устремленности к... «богу», то есть без жажды положительного идеала. Сближая Достоевского с Шекспиром, как художником, выразившим «гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения» своей эпохи, Луначарский писал о такого рода и такого масштаба гении любой эпохи: «Он может с величайшей скорбью констатировать этот разлад, может совсем не видеть никакой возможности его разрешения. Но даже и это суждение, — с выводом ли, что жить вообще не стоит и что мир есть бессмыслица, или с выводом, что, несмотря на всю эту дисгармонию мира или именно благодаря ей, жизнь прекрасна в самой своей иррациональности, или что она должна утверждать себя героически, вопреки окружающему его хаосу, — даже и такие суждения являются, по существу говоря, *объединяющей* концепцией или объединяющей эмоцией, которая вряд ли может отсутствовать в действительно могучей индивидуальности»².

Эти размышления и споры литераторов 20-х годов, в общем, определяют силы, заложенные в творчестве Достоевского и объясняющие его заметное воздействие на советскую литературу 20-х годов, сопротивлявшуюся его идеям «врача», его «микстурам» целителя своей страны и своего народа. Эти силы — открытые Достоевским способы изображать «гигантские сдвиги и неожиданные столкновения», отраженные и преломленные человеческими душами, с одной стороны, и постоянно присущая Достоев-

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1963, стр. 158.

² Там же, стр. 164.

скому мучительная жажда обобщающего идеала, с другой стороны.

В истории советской литературы, вернее, литературной борьбы 20-х годов было несколько принципиальных моментов, когда идеи и образы Достоевского активно использовались в поисках решений насущных для современной литературы проблем. Например, спор В. Полонского и Л. Гроссмана о Ставрогине и Бакуanine или дискуссия о Шиллере в конце 20-х годов, в которой Шиллер выступил на арену современной идейной борьбы в интерпретации Достоевского. В данной статье нет возможности даже коснуться каждого из этих моментов в отдельности, для этого нужна специальная работа, посвященная изучению исторического движения идей Достоевского в советской литературной критике. Отметим только, что, споря с Достоевским, опровергая его, даже отрекаясь от него, советские литераторы не могли уйти от него. Даже в моменты наиболее решительных и громогласно заявленных расхождений генерального направления советской литературы с Достоевским его присутствие, его предполагаемые контрдоводы и предложенные им образные решения и философские формулы продолжали участвовать и в дискуссиях, и в процессе создания художественных произведений, свидетельствуя, что он здесь не посторонний, с которым можно не считаться.

«Если дано нам построить лишь собачники, если все наши усилия и жертвы приведут лишь к тому, чтобы выдоить мир, как корову, а душа останется таким же зверем, «что и в начале дней», тогда действительно справедлива будет насмешка потомков над нашей наивной верой и еще более справедливо наше презрение к потомкам, которые будут пользоваться зданием, воздвигнутым на наших жертвах»¹, — такие, например, слова были произнесены 31 января 1929 года в стенах Коммунистической Академии на Волхонке. Речь шла о путях развития современной литературы. Словами, прозвучавшими как клятва и проклятие, критик И. Нусинов спорил с героями молодого Л. Леонова, в частности с одним из героев пьесы «Унтиловск», шедшей тогда на сцене МХАТа. Этот герой Леонова издевался над надоевшими ему «вавилонскими сооружениями» современников. Он представлял себе, как «по лакированным

¹ «Буржуазные тенденции в современной литературе», Изд-во Комм. Академии, М. 1930, стр. 46.

проспектам, под электрической луной гуляют нарядные, краснощекие, смиренные потомки», «смирные, переросшие самих себя», и восклицал вслед за героем «Записок из подполья»: «Ой, и скучно же будет в ту желанную пору... Ску-уш-но...»¹ Не только центральные проблемы, подлежащие обсуждению, но характер их формулирования, но и образный строй этой страстной и жестокой по своим конечным выводам полемики прямо вели слушателей к первоисточнику — к проблемам, формулам и образам Достоевского. «Собачники» — перефразированные «курятники» «подпольного человека»: «Испачканный в грязи и крови блудливенький человечешко, мерзко насилующий природу», или ответственная перед собой и миром личность, человек, «заново творящий мир»?² Вопросы Достоевского в 20-х годах XX века продолжали стоять в русской литературе с открытой обнаженностью.

И не только, когда речь шла о творчестве Л. Леонова — там это обнаруживается с откровенной очевидностью, — но и в других спорах, возникавших по более общим поводам, философские формулы Достоевского, уже отделившись от его имени, продолжали бурную жизнь.

В тот же знаменательный год великого перелома на страницах недавно организованной «Литературной газеты» происходит дискуссия вокруг декларации создающегося Всероссийского Союза советских писателей. Разговор шел о сугубо злободневных вопросах. Спорили Вс. Иванов и Н. Огнев. Вс. Иванов возражает против некоторых идей будущей декларации: «Весьма странным мне кажется, — пишет он, — пункт о том, что «тематика эпохи не ограничивается тематикой дня»... Подобное суждение о тематике дня есть суждение вредное и пустое, в нем скрыты затаенные думы «классиков» о необходимости писания «Войн и миров», полотен, изображающих столетия! Я думаю, что «классическое» время отошло безвозвратно, и тематика дня должна преобладать в наших работах. Вот прошло двена-

¹ Л. Леонов, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, М. 1971, стр. 45, 46. У Достоевского читаем: «Тогда-то... настанут новые экономические отношения, совсем уж готовые и тоже вычисленные с математической точностью, так что в один миг исчезнут всевозможные вопросы, собственно потому, что на них получатся всевозможные ответы. Тогда выстроится хрустальный дворец. Тогда... Конечно, никак нельзя гарантировать... что тогда не будет, например, ужасно скучно... зато все будет чрезвычайно благоразумно» (4, 152).

² «Буржуазные тенденции в современной литературе», стр. 26—27.

дцать лет нашей революции, и если отбросить эту так называемую «тематику дня», то что можно оставить, как «тематику революции»? Нового человека? Но он весь в тематике дня и без этого непонятен!»¹

Возражая Вс. Иванову по этому пункту, Н. Огнев следующим образом объясняет ему свое понимание различия между «темой эпохи» и «темой дня»: «Ты испытываешь определенную эмоцию, когда видишь, что бьют ребенка... Назовем такой случай... темой дня. Но эта тема вырастет в тему эпохи, если ты поднимешь голос в защиту всех вообще избываемых детей. А эта тема, в свою очередь, наполнится истинным, живым содержанием только в том случае, если ты не ограничишься простой регистрацией фактов или слезливыми lamentациями по этому поводу, но еще и вмешаешься со всей силой художника в происходящее... потребуешь такого изменения человеческих отношений, чтобы вообще никогда больше не было и не могло быть избияния детей. Тогда тема эпохи перестанет быть только отражением жизни, тогда твое перо станет грозным орудием социального воздействия уже не помимо твоей художнической воли, а в полном согласии с ней»².

Отвлекаясь от оценки удачности и убедительности этой аргументации, нельзя не обратить внимания, что в момент, когда, казалось бы, авторитет наследия Достоевского для советского литератора почти сошел на нет, этот самый литератор в поисках формул новой эстетики и новой ответственности не может все-таки совсем отказаться от мыслительных категорий отвергаемых предшественников, от традиционных для русской литературы образов, и известная метафора, возведенная Достоевским в ранг устойчивого философского понятия, и в 1929 году участвует в споре о сущности и месте искусства в революционной действительности.

*

Конечно, понять сложное и драматическое взаимодействие советской литературы с наследием Достоевского невозможно без всестороннего проникновения в проблему «Горький и Достоевский»³. Ее исключение из данной ра-

¹ «Литературная газета», 1929, 23 декабря.

² Там же, 30 декабря.

³ Этой теме в настоящем издании посвящена работа проф. А. С. Мясникова.

боты надо принимать чисто условно. Колоссальное воздействие Горького на советскую литературу, в частности в понимании традиций Достоевского шло не только путем непосредственных высказываний Горького о Достоевском и против Достоевского, но и через образный мир Горького, часто построенный писателем по принципу противопоставления своего мира миру Достоевского¹. И к концу 30-х годов наиболее заметным направлением исследований о Достоевском становится прямое противопоставление горьковского отношения к человеку отношению Достоевского.

Направление литературоведческой мысли, как всегда, связано с развитием собственно литературы, с пониманием ее задач современниками, с теми требованиями, которые они предъявляют ей. Настойчивое противопоставление Горького Достоевскому как его полного антипода, так сказать, снявшего с повестки дня своим творчеством вопросы, поставленные Достоевским, имело непосредственное отношение к самой текущей литературе. Когда В. Ермилов (в ряду других литераторов) в 1939 году провозгласил, что на Достоевском прерывается благотворная преемственность реализма и демократизма русской классической литературы, что «Достоевский занимает *особое место* в русской литературе» (и это выражение «особое место» было употреблено здесь совсем не в том смысле, в каком Щедрин когда-то говорил, что Достоевский «стоит у нас совершенно особняком»... здесь «особое место» означало только плохое, только вредное место), что «важнейшие традиции русской литературы в его творчестве были подвергнуты пересмотру», а «проза Достоевского отличалась особенностями,

¹ Насколько неизмеримо большим для Горького, чем для большинства советских писателей, было значение Достоевского для определения собственных принципов работы, свидетельствует лишь один раз и такой маленький внешний факт: в книге «Как мы пишем», вышедшей в 1930 году в Издательстве писателей в Ленинграде, из 18 художников — от А. Белого до В. Шкловского (правда, здесь нет Л. Леонова), — рассказавших об особенностях своей работы, лишь один Горький не смог при этом обойтись без ссылки на опыт Достоевского, и прежде всего на Достоевского: он постоянно на него оглядывался. И в этом ответе на анкету о писательском труде, развивая мысль о том, что «действующим лицам нельзя подсказывать, как они должны вести себя», Горький писал: «У Достоевского почти все герои его, а особенно Иван и Дмитрий Карамазовы, князь Мышкин, Ставрогин, Грушенька — договорены до конца, это — типы. Но Раскольникову он свернул голову — недостаточно оправданно, подчинившись христианской, бесчеловечной идее спасительности страдания» (стр. 26—27).

чуждыми прозе Пушкина, Гоголя, Толстого»¹, — эта тенденция была направлена не только в прошлое русской литературы: разорвать там некоторые линии преемственности, — но и в ее настоящее: обесценить и дискредитировать и здесь некоторые трудные традиции.

Почти одновременно с только что цитированной здесь статьей «Горький и Достоевский» В. Ермилов пишет рецензию «Повесть о народном счастье», посвященную книге В. Катаева «Я сын трудового народа». Критик противопоставляет эту повесть незадолго до того опубликованному роману Л. Леонова «Дорога на океан», роману К. Федина «Похищение Европы», поэмам В. Луговского, книгам И. Эренбурга и др. В этих современных произведениях критик усматривает развитие противоположных традиций русской классической литературы. У Катаева — традицию подлинной народности, традицию Пушкина, Гоголя как автора «Вечеров на хуторе» и «Тараса Бульбы», Шевченко и фольклорных форм, «своей яркостью и законченностью напоминающих народный лубок»; у Л. Леонова, у К. Федина, у И. Эренбурга — «толстовско-достоевскую субъективно-психологическую манеру»². В данном случае важно не само отношение критика к тому или иному произведению, а принципиальное противопоставление радужного оптимизма и «простоты» — сложности и противоречивости образов и позиции художника. Отрицание правомерности развития «субъективно-психологической» традиции русской литературы, требование от писателя «цельности чувств и мыслей» в любом случае, отрицание правомочности «жалостливости» с его стороны также в любом случае в этот исторический момент означало прежде всего рекомендацию текущей литературе отказаться от художественного исследования многих сторон действительности и некоторых человеческих отношений, сложившихся в реальности 30-х годов. Эту связь приходится непременно иметь в виду, говоря о традициях классического наследия в современности. Они, эти традиции, существуют и развиваются или умирают и возрождаются не в абстрактной сфере «советская литература вообще», а в конкретной исторической обстановке. Для Достоевского это особенно очевидно и всегда злободневно.

Отброшенная в 30-е годы, признанная пригодной в край-

¹ «Красная повесть», 1939, № 4, стр. 158, 159.

² Там же, 1937, № 11, стр. 238—241.

нем случае только для живописания разложения «двуруш-нического подполья», врагов народа, диверсантов, шпио-нов и вредителей (см. ту же статью В. Ермилова 1939 года «Горький и Достоевский»), традиция Достоевского была реабилитирована в годы войны прежде всего в качестве одной из опор в идейной борьбе с фашизмом, а затем одной из основ патриотизма, утверждения русской само-бытности и национальной гордости.

В рецензии Е. Суркова на фильм «Нашествие», снятый сразу после войны М. Роммом по одноименной пьесе Л. Леонова, находим следующие слова: «Еще Достоевский писал, что характерной чертой русского народа является «чувство справедливости и жажда ее». Русская классиче-ская литература выразила эту особенность нашей нацио-нальной духовной жизни с обжигающей страстностью и мудрой проникновенностью... Советская литература, вос-приняв эту высокую традицию, соединила ее с ясностью полигического видения...» И дальше о самом «Нашествии»: «...Эта пьеса позволяет с наибольшей ясностью понять, как глубоко уходят в почву родной литературы корни леонов-ского искусства...»¹ И наконец, соответствующая интер-претация драмы главного героя пьесы Леонова: «Поиски правды, жадная устремленность к выходу из мрачной пу-стыни безысходного одиночества... владеют его Федором и придают его психологической характеристике особую напряженность и динамику. Нравственное обновление Федора становится для него возможным только после того, как, приобщившись к великому народному страданию, он до конца сжигает в себе все злое, порочное»². Не вдаваясь в существо интерпретации конкретного образа, обратим внимание только на опорные пункты анализа: Достоевский как полномочный представитель традиции русской клас-сики, жажда справедливости как черта русского националь-ного характера и приобщение к народному страданию и подвигу народа как путь к нравственному очищению и воз-вышению.

Претерпев еще некоторые модификации, временами возвращаясь к предвоенному состоянию, проблема тради-ций Достоевского снова возрождается в наши дни как на-сущный вопрос, обращенный не только в прошлое, но и в будущее.

¹ «Искусство кино», 1946, № 2—3, стр. 12.

² Там же, стр. 13.

Уже в конце 50-х годов советские критики и литературоведы заново возвращаются к, казалось бы, окончательно решенной проблеме «Горький и Достоевский», чтобы переставить здесь некоторые акценты и показать злободневность проблемы и для послевоенной современности. Ю. Юзовский, например, считая, что спор Горького с Достоевским, «спор далеко не книжный», «принадлежит к выдающимся явлениям в истории не только русской, но и мировой общественной мысли», и в 1959 году утверждает, что «спор этот далеко еще не стал достоянием истории, — он имеет весьма актуальное значение для сегодняшнего дня, и, если поднять завесу над некоторыми идеологическими разногласиями и столкновениями в современной литературе, можно обнаружить в том или ином виде или ракурсе все тот же знаменитый спор, обращение к которому может оказаться полезным в нашей идейной борьбе»¹.

В статье Ю. Юзовского завеса «над некоторыми идеологическими разногласиями и столкновениями в современной литературе» не была приподнята, но обращение на нее внимания в связи со спором Горького с Достоевским в новой исторической обстановке уже было ценным.

Не берется решить огромную проблему в целом — Достоевский и современная русская литература — и автор данной статьи. Но попытка проложить две-три линии движения некоторых идей Достоевского в их образном воплощении через отдельные исторические моменты развития советской литературы 20-х и 30-х годов будет здесь сделана. Автор надеется, что эта попытка, в свою очередь, будет способствовать прояснению общего вопроса о значении традиций Достоевского — его гуманизма и его великого дара художника — для современности.

Предыдущие же страницы статьи не были ни в малой степени систематическим историческим обзором отношения советской критики к Достоевскому: это отдельная тема, сама по себе достаточно обширная и достаточно сложная.

Предыдущие страницы имели целью дать лишь немногие из возможных иллюстраций непрекращающейся жизни идей и образов Достоевского в советской литературе на разных ее этапах в прямом публицистическом выражении. Эти иллюстрации необходимы хотя бы как фон для сравнения с теми конкретными формами притяжения худож-

¹ «Вопросы литературы», 1959, № 5, стр. 104.

ников к Достоевскому и отталкивания от него в собственном творчестве, где традиция Достоевского выступает иногда более явственно, иногда менее явственно, но всегда сложнее, чем в прямом публицистическом выражении.

На примере отношения критики к традициям Достоевского хорошо видно, насколько опережает критика художественное творчество в формулировании основных идеологических тенденций времени, и насколько более чуток художник в улавливании глубинного существования непреходящих явлений действительности, которые через годы снова дадут свои ощутимые идейные плоды.

Критика 20-х и 30-х годов, исходя из потребностей должествующего, потратила немало усилий на то, чтобы «оторвать» советскую литературу от традиций Достоевского и, казалось бы, достигла здесь определенных успехов. Но самая быстрота «успеха» способствовала непременно и в историческом масштабе скорому возвращению к отвергнутым традициям или хотя бы частичному возрождению их на новой основе. Но с другой стороны, конечно, ни этот «успех», ни возрождение отброшенных традиций не были бы возможными без собственного осмысления художником процессов живой современности. Для их понимания, для дальнейшего движения он искал в великих предшественниках лишь точек опоры, но не готовых решений как в идейном, так и в чисто художественном смысле.

Установление конкретных связей преемственности, перекинутых через многие десятилетия, всегда усложняется тем, что даже явное воздействие великого художника на последующее художественное развитие никогда не осуществляется изолированно от влияния других, иногда столь же великих, а иногда куда менее крупных предшественников, и выделение одной определенной традиции при сопоставлении не близких по времени явлений всегда более или менее условно. Толстой и Достоевский, воспринимавшиеся как антиподы многими современниками и ближайшими, да и не только ближайшими наследниками, через десятилетия образовали в каком-то смысле единую и общую идейную традицию, традицию высочайшей нравственной требовательности к человеку и человечеству. И говоря об их традициях в современной литературе, надо в первую очередь учитывать, на какую философскую и нравственную высоту, на какой уровень обобщений, на какую глубину проникновения в коренные проблемы человеческого бытия была поставлена великими предшественника-

ми советской литературы проблема личности и революции, которую в первую очередь пришлось решать этой литературе. После совершившихся катаклизмов проблема личности и революции решалась иначе и заново, но уровень размышлений над нею был задан Толстым и Достоевским. И только те из советских писателей, которые, даже не достигнув этого уровня, все-таки знали и помнили о нем, держали его в глубинах памяти и души, — оспаривая конечные решения учителей, но не игнорируя, не сбрасывая со счетов, а сопоставляя их с опытом собственной жизни и своего времени, — только те писатели достигали значительных и новаторских художественных открытий. Это — аксиома.

Обобщенность великой традиции русского классического гуманизма, в своем движении через десятилетия слившейся опыт Толстого, Достоевского, Чехова в некое единое, хотя и противоречивое, нравственное целое, заставляет исследователя одной, персональной линии этой традиции опираться в первую очередь на факты недвусмысленных, текстуально доказуемых аналогий, указывающих на более или менее сознательное использование позднейшими писателями опыта великого предшественника. В таком пути есть большая опасность узости понимания литературной традиции, но на первом этапе исследования связей советской литературы в целом с Достоевским представляется все-таки необходимым в первую очередь установить само существование таких связей, вполне определенных и конкретных, а во вторую очередь наметить хотя некоторые исторические моменты и причины их возникновения и их преодоления.

*

Почти обязательное и часто сознательное прохождение «школы Достоевского» многими виднейшими советскими писателями 20-х годов — Л. Леоновым, К. Фединым, А. Толстым, А. Малышкиным и др. — было определено главным образом неизбежностью тех коренных «русских проблем», «проклятых вопросов», которые в предчувствии революции и в самый момент революционного взрыва, казалось, будут опрокинуты моментально и безвозвратно, но которые тотчас после бури возродились как феникс из пепла, требуя скорейшего и окончательного разрешения.

«Мы переживаем самую смутную, самую неудобную, самую переходную и самую роковую минуту, может быть,

из всей истории русского народа», — писал в 1873 году Достоевский в «Дневнике писателя» (XI, 59). Казалось бы, советские литераторы 20-х годов могли сказать о себе, что они уже пережили самый переходный момент в жизни страны и народа. Но в течение всех 20-х годов ощущение «роковой минуты», потребность выйти во что бы то ни стало на прямой путь из «хаоса» преобразующейся и все не укладывающейся в определенный порядок жизни, обязанность найти самому и указать другим способ преодоления «беспорядка», «неблагообразия» действительности, непонимание отношения ее конкретных прозаических форм к высоким наследственным идеалам должного — эта сложнейшая и трагическая гамма ощущений оказывается ведущей для тех художников, которые чувствовали себя ответственными наследниками отечественной культуры. Они-то в начале своего пути и опирались в первую очередь на Достоевского. А в дальнейшем их творчество, питаясь, конечно, соками живой жизни, выкристаллизовывалось, проходя как бы между двумя (условно говоря) противоположными зарядами: с одной стороны был всегда мир идей Толстого и Достоевского, с другой — мир идей Горького. И каждый раз, когда их отношение к коренным проблемам революционной действительности прояснялось, заряд их творчества перемещался в сторону Горького, и каждый раз, когда они оказывались перед новым клубком противоречий, рожденных самой бурно развивающейся жизнью, притяжение трагического вопрошающего мира Достоевского сказывалось на них с новой силой. Критика большей частью склонна была видеть в этом обращении современников к Достоевскому только опасную слабость и движение вспять. Но можно ли без выбора, а следовательно, предваряющего его сомнения, без проверки своих чувств, мыслей, идей, без сопоставления их с самыми трудными контрдоводами найти действительную ясность?

«...Для вас, поэтов, ... наше время трагическое», — говорит один из персонажей рассказа А. Толстого 1925 года «Голубые города»¹, обращаясь не к поэту в смысле профессиональной принадлежности, но к человеку с поэтическим, то есть высоким, обобщающим, сверхличным мироощущением, с верой в непереносимое и скорое осуществление мечты о всеобщем благоденствии и непременно

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М. 1947, стр. 309.

красивых формах человеческого существования, чтобы «жить стало большим счастьем и земля стала желанным местом жизни»¹.

Неприятие того, что Достоевский называл «беспорядком» и «неблагообразием», то есть аргумент столько же этический, сколько и эстетический, было одним из важнейших моментов сближения части советской литературы 20-х годов с Достоевским.

У К. Федина это трагическое мироощущение обрело устойчивый для его раннего творчества образ «пустыря» (такое название и носит его первый сборник рассказов 1922 года), у Л. Леонова — столь же устойчивый в книгах 20-х годов образ «болота»². Болото или река? В этих двух метафорах Леоновым была запечатлена самая суть его сомнений и надежд 20-х годов, а выход из этих сомнений ознаменовался созданием романа, названного именем реки — «Соть», обузданной реки, олицетворяющей собою подчинение могучей стихии жизни революционной и рациональной целесообразности.

К. Федин впоследствии пытался локализовать смысл метафоры «пустырь» в своем творчестве, объясняя критикам, что его сборник явился итогом предреволюционных настроений и литературных опытов тех лет. Но в «Городах и годах», романе 1924 года, уже несомненно плотно связанном с революционной действительностью и ее осмыслением, образ «пустыря» не исчезает, а, напротив, приобретает широкий и точный символический смысл, о чем придется более подробно сказать позднее.

Но откуда же этот драматизм ощущения своего времени у художников, принявших революцию, сражавшихся и работавших на ее стороне (а здесь идет речь только о таких художниках)? Ведь начало 20-х годов — время выхода из действительно трагических лет гражданской войны, момент обретения относительного покоя и устойчивости. Об этом времени, когда кровь, голод, тиф отошли в прошлое, другие писали совсем иначе. Об этом времени Иван Катаев, например, писал: «Годы пошли иные, румяные: крупные яблоки падали в садах, крупные дети родились»³.

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М. 1947, стр. 295.

² «...мне представлялась иногда Россия какой-то трясиной, болотом, на котором кто-то затеял построить дворец», — читаем мы в «Дневнике писателя» за 1873 год (XI, 18).

³ Иван Катаев, Под чистыми звездами, М. 1969, стр. 173.

Представляется, что главной причиной трагического мироощущения, искавшего опоры в Достоевском, был и тот, тоже наследственный, нравственный и эстетический максимализм, который перешел к советской литературе от русской классики с ее высочайшими абсолютными требованиями к жизни и человеческой личности. Наиболее интенсивно он сказывался у художников, органически чувствовавших себя преемниками старой русской культуры, в первую очередь Толстого и Достоевского. Тут процесс был двусторонний: трагическое мироощущение искало опоры в Достоевском, но само оно во многом было предопределено культурной почвой, на которой вырос данный писатель.

Ярким и крайним выразителем этого наследственного нравственного максимализма в пореволюционной литературе на ее начальных ступенях развития был, конечно, Блок. Всей своей личностью и судьбой он выразил трагизм столкновения старой и новой культуры, но он и прямыми словами публициста сам успел объяснить причину такого рода трагизма. В известных статьях 1918 года об интеллигенции и революции, самой своей образностью указывающих на кровную связь их идей с Гоголем, со старой русской литературой, Блок писал: «Мы, русские, переживаем эпоху, имеющую не много равных себе по величю... Не дело художника — смотреть за тем, как исполняется задуманное, печясь о том, исполнится оно или нет... Дело художника, *обязанность* художника — видеть то, что задумано, слушать ту музыку, которой гремит «разорванный ветром воздух». Что же задумано? *Переделать все*. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью»¹. Перед лицом «неслыханных перемен» и «невиданных мятежей», подводя итог векам духовного развития России, Блок напоминал интеллигенции, что «русские художники имели достаточно «предчувствий и предвестий» для того, чтобы ждать от своей страны осуществления именно таких грандиозных целей», они никогда не сомневались в том, что «Россия — большой корабль, которому суждено большое плаванье»². «Переделать все», — в этом максималистском требова-

¹ А. Блок, Собр. соч. в 8-ми томах, т. 6, М.—Л. 1962, стр. 11—12.

² Там же, стр. 13.

нии, в этом нетерпеливом ожидании, в этом завете таилось и величие будущего размаха, и грядущие разочарования. Молодые советские писатели в начале 20-х годов уже убеждались на опыте, что «переделать все» — все и сразу — не получается. Лживая жизнь не может сразу стать справедливой, грязная — чистой, скучная — веселой, безобразная — прекрасной. Должна, обязана теперь, когда принесено столько жертв, — в сто крат сильнее, чем когда-либо раньше. Но не может — из-за силы инерции исторических традиций и самой величины массы, движущейся по этой инерции.

Даже писатели-коммунисты, полные веры в то, что будет переделано «все», ощущали в 20-е годы силу этой инерции как один из существеннейших и трудных импульсов своего творчества. Ю. Либединский уже в конце 20-х годов рассказывал о том, какие настроения родили его роман «Неделя»: «...Основной тон вещи давали мне глубокие впечатления от партийных собраний того времени, от газет, от выступлений руководителей парторганизации... Второй тон вещи — это ощущение враждебности маленького обывательского города к той социалистической революции, которая захватывает и его... Когда усталый идешь с собрания и видишь — знакомые маленькие домишки, тысячу раз виденных людей, церкви и бугры — и чувствуешь несоответствие этого, что существует, тому, что будет создано»¹. Это — Либединский, глубоко верящий, что задуманное «будет сделано». Что же говорить о Л. Леонове, о К. Федине, о Н. Никитине и многих других писателях той эпохи, которых эти маленькие домишки, церкви и бугры ставили прежде всего перед сомнением: а будет ли сделано? Представление о всем гигантском объеме того, «что задумано», о высоте и величии задуманного в первую очередь в смысле коренной перестройки самых основ человеческой нравственности в соединении с сомнением в возможности осуществить все и сразу рождало романтический пессимизм, столь характерный для части литературы 20-х годов. Позиция таких художников усложнялась еще и тем, что рядом с верой в необходимость коренной переделки мира и с горьким сомнением в возможность моментального осуществления всего необходимого рождалась и еще одна догадка: переделать все и сразу не только

¹ «Как мы пишем», «Издательство писателей в Ленинграде», 1930, стр. 95.

невозможно, но и опасно. Не потому, что прошлое заслуживает оправдания, нет, оправдания ему не было, но потому, что и человек и история — не схема, а процесс, для которого время — одна из форм его осуществления, вмешательство в него — с позиций самой высокой справедливости и самой насущной необходимости — может иногда дать и некоторые нежелательные результаты. Эти идеи и настроения существовали в литературе 20-х годов не в виде категорических утверждений, а лишь в виде трепетных вопросов сомнения. Но их возникновение рядом с нравственным максимализмом обуславливало обращение художников к авторитету не столько уже Блока, сколько самого Достоевского. Почти все писатели 20-х годов прошли через воздействие на них символизма и через преодоление этого воздействия, так что иногда идеи и мотивы Достоевского приходили к ним уже трансформируясь, эстетизируясь формами литературы начала XX века. Но прямое влияние символизма все-таки сказывалось прежде всего в стилистических особенностях литературы XX годов. В самых основных идеологических аспектах в этот момент ряд писателей обращается в поисках авторитетной художественной опоры непосредственно к Достоевскому, так сказать, через голову Блока с его мотивом романтического благословения возмездия и максималистским требованием от интеллигенции жертвенности.

Значение этих мотивов в творчестве Блока объяснялось всеми обстоятельствами развития его личности. Дворянский сын, потомок династии российских профессоров, изысканнейший поэт *fin de siècle*, владетельный наследник сокровищ самой утонченной культуры России и Запада — у него были не только общеисторические, кастовые, семейные, но и личные основания ощутить себя неправедным избранником аристократически надменной культуры, подлежащей закланию во имя высшей нравственной справедливости перед лицом сейчас восставших, а до сих пор только унижаемых и оскорбляемых «множеств».

Те молодые писатели, которые вошли в советскую литературу как полномочные ответчики на поставленные предыдущим историческим развитием России вопросы, в силу хотя бы непосредственного своего участия в событиях народной жизни, обладали иным, чем Блок, нравственным самочувствием. Вместе с 150 миллионами «Иванов», «скифов», «множеств» (и как там еще русские интеллиген-

ты стали тогда называть русских мужиков в шинелях) молодые советские писатели в таких же точно шинелях и опорках на ногах отшагали сотни верст по российским степям. Для них, не обладавших привилегиями векового избранничества, идея возмездия и жертвенности, оставаясь существенным, необходимым и достойным содержанием российской истории и литературы, утрачивала характер личной вины и ответственности, утрачивала характер лирической темы. Такие оттенки в проблеме народа и интеллигенции были у А. Малышкина, у И. Бабеля, у Л. Сейфуллиной, но только как оттенки. В прозе 20-х годов, после окончания гражданской войны, мотивы благословения возмездия и требования жертвенности в литературе постепенно приобретали не столь абсолютный романтический характер, какой они носили у Блока в 1918 году и в поэзии первых лет революции, а приближались к тому состоянию, в котором они зарождались и пребывали в творчестве Достоевского: в состоянии двух противоположных и противоборствующих тенденций, в перспективе конечного, не ограниченного ничем развития которых в обоих случаях открывались пугающие крайности. Но в обстановке нэпа явственнее и нагляднее виделось, как отказ от идеи высокой героики, от революционного подвига во имя торжества всеобщего счастья легко и быстро оборачивается торжеством мещанской бездуховности, «болотом», вселенским эгоизмом проклятого и отброшенного революцией буржуазного общества. Эта перспектива открывалась с наглядной и пугающей очевидностью, диктуя художнику необходимость точного и быстрого выбора позиции. Высота наследственных нравственных идеалов, переданных советским писателям старой русской литературой, часто определяла здесь степень разочарований и горечь оскорбленного чувства прекрасного, а это, в свою очередь, влекло за собой поиски опоры в философии и поэтике Достоевского.

Сама форма романов Достоевского была художественным воплощением диалектики развития мысли, всегда ищущей общей и конечной истины о человеке в повседневном драматизме современной ему жизни. Взыскуя этой конечной и общей истины как оправдания своего человеческого предназначения, скорбя о ее недостижимости, то ненавидя, то превознося эту неспособность остановиться на последнем решении ввиду очевидности для себя далеких перспектив его развития в сторону своей противопо-

ложности, Достоевский не только в философских формулах, произносимых его героями, не только изображением психологии духовного мучения, но и самим построением своих романов выразил острейшую борьбу противоположностей. Вот почему для литературы, осмысляющей только что — в масштабах истории — совершившуюся революцию, то есть острейший в человеческой практике во всех ее аспектах случай борьбы противоположностей, творчество Достоевского в целом — и комплексом своих философских проблем, и формой своих романов, вскрывающих скрытые противоречия мысли и духа в прямых, откровенных действиях, — было притягательным образцом и воплощенной предпосылкой изобразить диалектику определения человеком своего места в революции.

*

При этом не может не обратить на себя внимания подчеркнутая откровенность реминисценций из Достоевского во многих произведениях 20-х годов. Эта особенность становится как бы одним из признаков стиля времени, откровенного во всем, в том числе и в открытом провозглашении последственных связей, обнажении литературных корней тех приемов, при помощи которых писатель претворяет свое собственное осмысление современности.

Типичное для литературы 20-х годов столкновение высокой мечты романтики гражданской войны с нэповской прозой «провинциального застоя» А. Толстой в рассказе «Голубые города» раскрывает при помощи сюжета, содержащего в себе весьма прозрачные ассоциации с поздними романами Достоевского. Нищий и больной студент, одержимый верой в свою миссию приблизить человечество к гармоническому будущему, под влиянием высокой идеи и роковой плотской страсти убивает человека и сжигает родной город, то есть совершает сразу несколько преступлений, соединяя в себе Раскольникова, Митю Карамазова и героев «Бесов». Реминисценции из Достоевского в этом рассказе вызывающе откровенны, подчеркнуто обобщены и особенно заметны по контрасту с вещественностью, пластичностью и внешней живописностью собственного стиля А. Толстого, воплощающего собой трезвую реальность нормального, уравновешенного бытия. Мечтатель, далекий от жизни, обезумевший от одиночества и духоты своей «рас-

каленной комнаты»¹, Василий Буженинов в 1924 году наяву видит прекрасные картины 2024 года. Потому-то не может он примириться с существованием городка, центром которого служит грязный трактир «Ренессанс», а героем — нэповский сынок, перед грубостью и пошлостью которого меркнет самоуверенная пошлость Лужина. И однажды, в «аффекте» нервного раздражения схватив «утюжок» с плиты, как когда-то Митя Карамазов «пестик», Василий Буженинов убивает мнимого соперника и, предвзвительно внимательно всмотревшись в его лицо, поится затем безумный и весь окровавленный по городу, не заботясь о сотнях свидетелей, и, наконец, поджигает ненавистный город, чтобы приблизить мечту и на пустыре пожарища водрузить план «голубого города». «Товарищ следователь, уверяю вас, в эту минуту меня охватило чувство восторга и острой печали: я был один среди пустыни. Страшное ощущение себя, личного своего Я, — этой буквы, стоящей лапками на горячих угольках и круглым завитком в тучах, в утренней заре»². В такой метафоре А. Толстой выражает карамазовское соединение в своем герое «идеала Мадонны» и «идеала Содомского», двух бездн, доступных человеческой душе и раскрывающихся в моменты бунта этой личности перед очевидной утопичностью своих высоких помыслов: «Жизнь моего тела, вся до последних тайн, не подвластна мне... Начался бунт»³, — рассказывает о своем преступлении герой «Голубых городов».

Нарисовав картину «идейного преступления», осложненного страстью, в системе знакомых читателю литературных ассоциаций, А. Толстой не касается проблем «наказания»: его таланту, испытавшему в молодости сильное воздействие Достоевского, в целом чужда моральная атмосфера книг Достоевского — атмосфера безмерного страдания и не желающего признавать никаких ограничений, хотя бы и разумных, сострадания. Автор «Голубых городов» спокойно и отстраненно живописует типичный по смыслу для времени — при всей своей чрезвычайности — случай, прямо и сознательно указывая на его аналогию с уже бывшим в иных исторических условиях и уже запечатленным иной, великой кистью. Сознательность, даже расчетливость обращения к ситуациям, мотивам, фразеоло-

¹ А. Н. Толстой, Полн. собр. соч., т. 5, Гослитиздат, М. 1947, стр. 316.

² Там же, стр. 329.

³ Там же, стр. 324, 325.

логии, а иногда и интонации Достоевского, образующего почти буквальные, нарочитые совпадения, указывает не столько на внутреннюю близость А. Толстого к Достоевскому, сколько на создание определенного литературного приема, за которым стоит стремление включить художественное осознание настоящего в высокую традицию национальной мысли, прямо указать на неразрывность преемственности бывшего и сущего. При таком открытом включении образов живой современности в определенные пласты прошлой культуры — путем сопоставления настоящего с предшествующими художественными открытиями — эти образы приобретают дополнительный смысл, присваивают себе тот широкий круг ассоциаций, который уже стоит за всемирно-известными образами, как бы избавляя художника от самостоятельных обобщений. Единичный эпизод преступления Василия Буженинова, выстраиваясь в ряд преступлений Раскольникова, Верховенского, Карамазовых, претендует на присвоение себе доли их философской значительности.

Откровенно подчеркнутое сопоставление собственных образов с образами прошлой литературы само по себе есть одна из характерных черт поэтики Достоевского, обращавшая на себя не раз внимание исследователей. «С излюбленным приемом Достоевского, — пишет Г. Фридлендер, — комментировать изображаемые характеры путем сопоставления с характерами известных исторических лиц, имена которых вызывают у читателя определенный круг устойчивых философско-психологических ассоциаций, или с образами предшествующей мировой литературы — связана насыщенность его произведений... цитатами, литературными и культурно-историческими сопоставлениями»¹. Эта характерная особенность поэтики Достоевского — не им открытая, но им широко используемая и обнаженно-заостренная — становится общим достоянием литературы XX века, которая, в целом конечно же, по сравнению с реализмом XIX века утрачивает долю непосредственности, становится более условной, впитывая в себя громадное количество литературных аналогий и не боясь в них признаваться. В советской прозе эта особенность наиболее характерна для Л. Леонова, в книгах которого ссылки на

¹ Г. М. Фридлендер, Реализм Достоевского, «Наука», М.—Л. 1964, стр. 285. См. также: А. С. Долинин, Последние романы Достоевского, «Советский писатель», М.—Л. 1963, гл. VIII, «Литературные позиции».

исторические и мифологические имена, явные и скрытые литературные цитаты часто играют роль своеобразного ключа к подлинному смыслу образа.

То следование сюжетным схемам Достоевского и использование ассоциаций с его образами в советской прозе 20-х годов, примером которому могут служить «Голубые города» А. Толстого, — явление несколько иного рода. Тут нет открыто названного имени писателя, нет откровенной цитаты из текста этого писателя, но самый сюжет произведения или отдельного эпизода внутри него — почти цитата, сама система образов — открытая аналогия известнейшему образцу.

Другой наглядный пример из прозы 20-х годов такого же рода, к тому же осмысленный писателем как принципиальное выражение своей позиции и вовлеченный им прямо в идеологические споры своего времени, ранняя повесть К. Федина «Анна Тимофеевна». Здесь отчетливо видно демонстративное продолжение писателем иной, чем в рассказе А. Толстого, идейно-психологической линии творчества Достоевского, а именно открытое возрождение щемящего сострадания к маленькому человеку, к униженной личности. Судьба кроткой женщины, растворившей свое существование в жертвенной любви, раскрывается К. Фединым в образах, построенных с явным расчетом на ассоциации с творчеством Достоевского, хотя и претворенных синтаксисом, рифмами и метафорами, типичными для «орнаментальной» прозы 20-х годов.

Беспомощность брошенной на произвол судьбы женщины, внимательное вглядывание в большую психику девочки-эпилептика, сцены в монастыре, когда убитая горем и живущая надеждой мать молит святого отца помочь ее ребенку, — все это рождает как бы обязательные сопоставления с Достоевским, но особенно подчеркнуто — в картине замученных лошадей, тянущих в гору непосильные возы. В этих несчастных клячах как бы умножился образ из сна Раскольникова. «...И в каждом хомуте — покорная лошадиная шея в налитых растянутых жилах. И глаза лошадиные красивы и добры, и от натуги ли, от обиды ль — катятся из глазниц по мордам, заползают в раздутые ноздри круглые стеклянные капли. У оглобелъ возов маются, пособляют возницы: бьют по лошадиным животам кнутовищами, дубинами, вопят истошно на весь берег... Глянула Анна Тимофеевна, подумала: «Притча». Надо обозу подняться в город — надо прожить жизнь. Гру-

женные кладью воза — годы. Не поднять такого воза — нельзя: бьет и гонит дубьем, поленьями, кнутовищем нужда. И не отличить одного года от другого: в натуге и в обиде каждый. «Притча». Никогда не было этого прежде. Складная притча сложилась и такая скучная — не оторваться от покорных лошадиных морд, от извитой по тяжкому взвозу жизни...»¹

В «Анне Тимофеевне» гуманность и сострадание писателя не соотносены с революционной действительностью прямо, напротив, они скорее воспринимаются принципиально противопоставленными каким-либо границам времени и фактам общественной жизни, подчеркнута абстрагированными от них. Потому-то и видится героине повести в уличной сцене притча, то есть нечто постоянное для человеческого существования, обобщающее в себе известное и бывшее, и будущее — на все времена, но самый этот характер всеобщности, непременности, постоянности страдания угнетенного и замученного теми или иными обстоятельствами живого существа придает образам кротких и тихих героев повести демонстративно-полемический смысл и объясняет принципиальную связь молодого К. Федина с Достоевским.

Образ безвинно замученной клячи не оставлял молодого Федина и развивался в его творчестве. Это был как бы образ-манифест, объявляющий о принадлежности художника к определенной ветви генеалогического древа русской литературы. О неслучайности для Федина образа притчи, ведущего свое происхождение от «Преступления и наказания», свидетельствует переписка писателя с Горьким, включенная им в книгу «Горький среди нас». Рассказывая в середине 20-х годов о своих настроениях и поисках своего творческого лица, К. Федин писал: «И мне казалось, что мое чувство тяготеет к человеку простому, к человеку бедной повседневности, незаметного труда — к безвинной кляче, перевозящей грубый воз истории из эпохи в эпоху. Раньше говорилось — к единому от малых сих. И возможно, сострадание к такому человеку, жалость и благодарность к нему, соединенные с неловкостью, вытекающей из превосходства над ним, — нечто родственное отжившему состоянию кающегося дворянина, — были приняты мною за любовь. А — по противоположности — само-

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 2, М. 1970, стр. 93—94.

довольство человека, ставящего себя образцом мироздания, избалованного благосклонностью судьбы, как рысак, привыкший брать беговые призы и взирающий на клячу, которая убирает ипподром, как на особь низшего вида, — самодовольство такого человека вызывало во мне неприязнь»¹.

«Рысак» — это тоже из Достоевского, это «подлинно петербургское видение» самого Федора Михайловича, в сутолоке Невского проспекта испытывающего и ужас, и странное «ретроградное» удовольствие, когда «из тумана на расстоянии лишь одного шагу от вас вдруг вырезывается серая морда жарко дышащего рысака»: «Куда деваться? Вперед или назад? Успею или нет? И — благо вам, что остались» (XI, 108).

Так в «Маленьких картинках» петербургской жизни Достоевский продолжал темы «Медного всадника», а Горький и Федин в своих спорах 20-х годов развивали темы и образы Достоевского.

Горький не сочувствовал ни страданиям «ничтожной клячи», ни состраданию ей и активно помогал советским писателям излечиваться от этой «отжившей истины», но свой спор с Фединым вел в тех же категориях традиционных образов, приближая разговор к первоисточникам. «Крайне интересно пишете вы о рысаче, который возбуждает у вас досаду, и о «ничтожной кляче», которая волнует вас, — отвечал Горький Федину. — Это — на мой взгляд — нечто очень древнее и очень христианское. «Муму» Тургенева, Акакий Акакиевич Гоголя и другие «клячи» — это больше не нужно, это — патока, которой не подсластишь горечь жизни нашей, замазка, которой не скроешь глубокие, непоправимые трещины современных форм государства»².

Но сны Раскольников и его создателя продолжали время от времени тревожить покой советских литераторов. Много лет спустя, уже во второй половине 50-х годов эта «несчастливая кляча» вновь возникает в переработанном Леоновым «Воре», опять приобретая значение весомого аргумента в спорах об отношении искусства к действительности и о том, что же считать наиболее важным в этой действительности, но это уже иные времена, иные проблемы.

В 20-е годы, в общем движении всей молодой советской литературы и К. Федина, в частности, от абстракций

¹ Конст. Федин, Горький среди нас, «Советский писатель», М. 1968, стр. 192—193.

² Там же, стр. 193.

романтических и гуманистических в сторону все большей исторической детерминированности образов и сюжетов и образ избиваемой клячи обретет иной, чем в ранней повести, характер — социально более заостренный и политически более определенно направленный. В романе «Города и годы», выразившем смятение гуманиста перед вихрями мировых катаклизмов, и этот последственный образ окрашен сарказмом ярко выраженных антимилиитаристских настроений книги: «Все державы всегда считают себя самыми сильными; это им необходимо, чтобы каждая ротная кляча, погромыхивая заржавленной кухней, чувствовала себя Тамерланом»¹.

Но уже внутри одного этого романа антимилиитаризм и гуманизм автора и героя наталкиваются на неотвратимую необходимость нового пролития крови, следовательно, новых и новых страданий, уже во имя прекращения мировой бойни и уничтожения всемирной несправедливости бедности и богатства. Большевик Курт Ван доказывает в «Городах и годах» своему другу Андрею Старцову неизбежность выбора той крови, которая все равно и все-таки должна пролиться, как бы ни восставало против этой необходимости сострадательное человеческое сердце. «Мне отвратительно само слово «война», — признается Андрей Старцов в 1918 году. «Подожди, подожди... — отвечает ему Ван. — Я понимаю тебя... Но неужели ты допускаешь, что я не задумывался над этим? Есть разные войны. И чем ты уничтожишь войну, если не войной же? Не сопротивлением войне? Ведь нет другого пути, нет, нет, нет!.. Кровь, кровь — вот что тебя пугает. И эта вечная опаска, что зло рождает зло. А что ты можешь предложить мне взамен зла? Из меня тянут жилы, по ниточке, без остановки всю жизнь. И мне же предлагают строить эту мою жизнь на добре, потому что — зло рождает зло. Откуда мне взять добро, если кругом — зло? Докажи мне, что злом нельзя добиться добра. — Этого я не могу доказать. — Значит, путь один? — Значит, да. — Тогда о чем же ты? — О том, что это страшно и... унижительно», — отвечает Андрей Старцов². И нет сомнения, что к нему, а не к холодному рационалисту, носящему фамилию Вана, ближе стоит автор. Он приводит своего героя к гибели, дока-

¹ Конс. Ф е д и н, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1. «Художественная литература», М. 1969, стр. 209.

² Т а м ж е, стр. 309.

зав ходом сюжета несостоятельность гуманизма сострадания и непротivления перед реальностью совершающихся событий, но разделяет нравственный протест героя против неумолпмой жестокости самого выбора.

Из всех многочисленных аспектов связи прозы 20-х годов с философией и поэтикой Достоевского, почти декларативно заявленных и подчеркнутых открытыми образными реминисценциями, наиболее существенной и является проблема, которая в «Записках из подполья» получила метафорическое обозначение «стены», то есть нравственно-неустранимого препятствия, встающего перед человеком при насущной необходимости выбора одной из двух альтернатив реальных закономерностей как в политическом, так и в философском плане (но, конечно, политический план был в этот момент наиболее актуальным). И как неизбежное последствие невозможности такого выбора вставала перед художниками вторая по исторической значимости проблема Достоевского — проблема «двойничества», то есть художественного осознания трагизма человека, жаждущего и не могущего найти устойчивой позиции и в смысле определения своей социальной принадлежности, и в смысле прояснения своего мироощущения.

Не примирясь с очевидностью реальных закономерностей, герой «Записок из подполья» высмеивает своих «оппонентов», которые доказывают неосновательность притязания личности на неограниченное своеволие аргументами математически выверенных закономерностей: «Помилуйте, — закричат вам, — восставать нельзя: это дважды два четыре! Природа вас не спрашивается; ей дела нет до ваших желаний и до того, нравятся ль вам ее законы, или не нравятся... Стена, значит, и есть стена...» (4, 142). Но «подпольный человек», саркастически переспрашивая своих оппонентов: «Невозможность — значит каменная стена?» — оспаривает не самое существование «стены», а лишь нравственную возможность с ней примириться на основании ее непреложности: «Разумеется, я не пробью такой стены лбом, если и в самом деле сил не будет пробить, но я и не примирюсь с ней потому только, что у меня каменная стена и у меня сил не хватило. Как будто такая каменная стена и вправду есть успокоение и вправду заключает в себе хоть какое-нибудь слово на мир, единственно только потому, что она дважды два четыре. О, нелепость нелепостей!» (4, 142). Но как продолжение этого опровержения «оппонентов», для которых «стена» имеет

«что-то успокоительное, нравственно-разрешающее и окончательное...» (4, 139), в размышлениях подпольного человека следует не менее саркастический, чем опровержение «оппонентов», анализ того логического пути и того морального состояния бездеятельности и духовного нигилизма, которые возникают с неизбежностью у человека, целиком отрицающего аргумент «стены», то есть осознанной необходимости развития объективного мира. «Подпольный человек» не может примириться со стеной только потому, что она — стена, но не может и не увидеть дурной бесконечности ничем не ограниченного отрицания реальных границ возможного, когда уже «предмета не находится, а может быть, и никогда не найдется», когда мир предстает человеку «шулерством» и «бурдой» и несмотря на очевидность этой бессмыслицы, «у вас все-таки болит, и чем больше вам неизвестно, тем больше болит!» (4, 143).

Вот на это, лишненное, с точки зрения Достоевского, математической логики, но совершенно очевидное обстоятельство — боль и отвращение при виде безнравственных результатов отрицания за стеной права быть нравственным аргументом — редко обращают внимание при анализе «Записок из подполья». А между тем в этом ужасе перед нигилизмом «подпольного человека» смысл второй части произведения, которой Достоевский говорил: все, что доказывает «подпольный человек», логически и даже диалектически несопровержимо для меня, но элементарные результаты такого нигилизма, обрекающие человека на подполье, бессилые, бездеятельность, на гибель, — стена еще более высокая, ее также не обойдешь и также нет оснований нравственно примириться с ней. Без этого ужаса перед элементарной безнравственностью, к которому ведет философский нигилизм, не родилась бы и та совокупность идей и образов Достоевского, за которой стоит его требование покинуть «мечтателю» и мыслителю свой затхлый угол, свое подполье, вопреки даже всем логическим, но отвлеченным доводам разума искать любой ценой способов единения с людьми, с народом.

Проецируясь на эпоху и литературу 20-х годов, обе стороны этого противоречия — страх перед неотвратимостью иногда поистине трагического выбора и страх перед преступным отстранением от этого выбора — воплощались в образы крайне острой злободневности.

В том же 1924 году, когда вышел роман К. Федина, Л. Леонов напечатал в «Красной нови» одну из первых своих повестей «Конец мелкого человека». Известный критик и редактор журнала А. Воронский, давая анализ творчества нового прозаика, следующим образом квалифицировал сущность поставленных творчеством молодого Леонова вопросов: «В «Конце мелкого человека» Ферт говорит Лихареву (Ферт и Лихарев — герои повести Леонова. — *Е. С.*): «За благородство, за правду кровью платить надо, а кровь — она дороже всяких правд стоит». То же самое в иной несколько форме повторяет Ковякин (герой другой повести Леонова. — *Е. С.*) в своих «Записях», и по всему видно, что это — убеждение и автора. Положение целиком взято у Достоевского, и оно целиком абстрактно». И дальше А. Воронский вступает в открытый спор с молодым Леоновым и с его учителем — Достоевским: «А если волей исторических судеб дано, что кровь одних неотвратимо сталкивается с кровью других, если кровь одних гнила, а других свежа и здорова, если люди гнилой крови держат миллионы других «под бременем неудобноносимым»? Если дано это «или-или» и надо выбирать? А ведь так именно и обстоит дело сейчас. Отгородиться тут «почтительнейшим вручением билета» и неприятием мира — значит выйти из строя жизни, на деле это невозможно... Судя по всему, Леонов к слюнявым непротивленцам не принадлежит и хорошо знает цену вопросу: где был, когда из пушек стреляли? Какой же смысл в наши дни имеет положение, что кровь дороже всяких правд стоит? В лучшем случае это голая фраза, общее место, которое ни в какой мере не может помочь нам разобраться в сложной, конкретной действительности, а в худшем это — дорога к обывательщине»¹.

Но в то время, в первой половине 20-х годов, оторвать Леонова от Достоевского не могли даже опасения прослыть певцом обывательщины.

Автор «Городов и годов», изобразив серьезность и мучительность проблемы выбора, в конце концов осудил своего героя именно за его отказ от такого выбора. В конце романа его автор подводит недвусмысленный итог пути героя и своего отношения к нему: «Мы оглядываемся на дорогу, по которой ступал он следом за жестокостью и любовью, на дорогу в крови и цветах. Он прошел ее, и

¹ «Красная повесть», 1924, № 3, стр. 302.

на нем не осталось ни одного пятна крови, и он не раздавил ни одного цветка.

О, если бы он принял на себя хоть одно пятно и затоптал бы хоть один цветок! Может быть, тогда наша жалость к нему выросла бы до любви, и мы не дали бы ему погибнуть так мучительно и так ничтожно.

Но до последней минуты он не совершил ни одного поступка, а только ожидал, что ветер пригонит его к берегу, которого он хотел достичь»¹. Но хотя герой «Городов и годов» не оправдал ожиданий автора и так и не пристал «к берегу», а писатель не знал, как нравственно разрешить противоречие между гуманным страхом перед насилием и необходимостью бороться с насилием, внутри его романа намечен путь — не философского и не политического, а чисто эмоционального его преодоления, причем это преодоление осуществлялось К. Фединым с помощью того же Достоевского, его идей и его образов.

В финальных сценах романа Андрей Старцов блуждает в одиночестве по страшным крысиным «пустырям, засыпанным отбросами и кирпичом». Это — реальные петроградские пустыри эпохи военного коммунизма, расположенные на «низких берегах Невы», но это и символические пустыри духовного краха, это безобразная пустыня отъединения человека от людей и времени: «И в ночи, по щебню, по рытвинам, по бесконечным пустырям метался, как безумный — безумный, может быть, — ища путей. Но кругом него лежали пустыри, над ним висело черное небо, и не было человеческого жилья, и не было путей»².

А в это же самое время героиня романа Мари Урбах, открытая любви, чувству живой жизни, веря в людей, оказывается в том же самом городе, где гибнет Андрей Старцов, но на прекрасной шумной улице в радостном водовороте смеющихся детей. «Дети тянутся к ней, кричат о чем-то наперебой... «*Mais où est-ce-que vous allez avec ces enfants?*», — спрашивает Мари старуху, сопровождающую детей, и слышит многозначительный ответ: «*Nulle part, tout-droit*», — старуха зыбкой рукою показывает в даль прямого, упирающегося в небо проспекта. Мари глядит туда, и ей кажется, что она на вершине Лауше, и под ее ногами убегает к пологому небу вечно новый и вечно зовущий

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1969, стр. 418.

² Там же, стр. 424.

простор. Над головою несутся грядями белые облака, ветер налетает порывами, прибывая к домам гул и топот толпы... И как на Лауше, когда взберешься на вершину и переведешь дух, грудь становится огромной, и хочется, чтобы гора шла выше и подъему не было бы конца... «*Tout droit, tout droit!*» Прямо, прямо... Какая-то девочка протягивает Мари обрывок тополевой ветки. Мари берет ее, улыбается... Две, три, четыре — может быть, больше девочек хватают Мари за руки, тащат со смехом за собой. Мари смеется и бежит... Так вот куда привел ее Андрей! — «*Tout droit, tout droit!*»¹

Девушка по имени Мари, толпа детей вокруг нее, детей самым своим невинным присутствием несущих человеку нравственное выздоровление, французский язык и горы, с которых открывается манящий простор иной жизни, иных, чистых и радостных отношений... Все эти давно знакомые мотивы не могут не вызывать настойчивых, хотя как будто и отдаленных ассоциаций с другой Мари, с другими детьми и кровавыми драмами иного времени. Князь Мышкин рассказывает в гостиной Епанчиных о своем ожидании иной, настоящей жизни при виде швейцарских гор: «Вот тут-то, бывало, и зовет все куда-то, и мне все казалось, что если пойти все прямо, идти долго-долго и зайти вот за эту линию, за ту самую, где небо с землей встречается, то там вся и разгадка, и тотчас же новую жизнь увидишь, в тысячу раз сильнее и шумней, чем у нас; такой большой город мне все мечтался, как Неаполь, в нем все дворцы, шум, гром, жизнь...» (6, 68). У К. Федина ассоциации с «Идиотом» почти только что музыкальные, так сказать, сходство мотивов и мелодий, но все-таки за ними недвусмысленно читается вера, надежда на разрешение самых мучительных и неразрешимых противоречий через единение с людьми и их шумной жизнью, через любовь к будущему, воплощенному в детях, через доверие к другому человеку, к силам самой жизни, что проявляется в каждой тополевой ветке, в каждом клейком листочке этой ветки. Только веря в это, надо идти прямо, все время прямо. Иная, шумная жизнь, жизнь, за которой было будущее, — это была революция, ее новая действительность. В нее можно было войти только «прямо», не смущаясь сомнениями Андрея Старцова, отбросив их, по все-

¹ Конст. Федин, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1969, стр. 416—418.

таки и его опыт, и его драма — разве они напрасны? «Так вот куда привел ее Андрей!» — думает Мари Урбах. «Tout droit, tout droit!» Героиня К. Федина, выйдя на простор новой, неведомой жизни, слившись с веселой толпой петроградской улицы, не отделяет стеной своего счастливого пути от гибельного пути возлюбленного: без его гибельного опыта не было бы ее веры.

Для молодого Л. Леонова, в отличие от К. Федина, проблема «выбора», «стены», проверка сакраментальных вопросов старого гуманизма составила содержание всего творчества 20-х годов вплоть до 1929 года, причем самая устремленность к философскому обобщению злободневных явлений современности усиливала зависимость молодого Леонова от Достоевского, распространялась и на форму, стиль его произведений. Особенно обнаженно и очевидно это сказывалось в ранних повестях писателя, где зависимость идей и манеры от Достоевского носила почти ученический характер. Однако прочность и серьезность комплекса этих идей и в каком-то смысле самой формы для Леонова заставляют и к этим ранним произведениям относиться со всем вниманием: они эпитафия к творчеству писателя.

Герой повести «Конец мелкого человека» — типичный для эпохи военного коммунизма «подпольный человек», вопрошающий из своего промерзшего голодного «угла» эпоху о ее смысле, о назначении человека в виду наступающей на него, на созданную им культуру «мезозоя» (параллель «хаосу», «бурде» «подпольного человека» Достоевского). Профессор Лихарев ведет долгие и взволнованные споры с подобными ему жалкими, оторванными от живой жизни интеллигентами о крови и правде, о цивилизации и стихии, о России и о том, будет ли в ней построено задуманное «здание» или строящий его «Ванька» сам же растащит его «по кирпичику», а профессор Лихарев, скорбящий о России и ужасающийся перед «мезозоем», захочет из эстетических соображений «один из кирпичиков», но «предпочтительно из фундамента заместо бювара на стол положить»¹. Сомнения в осуществимости «задуманного» тут же саркастически высмеиваются и отбрасываются с отворачиванием к собственному скепсису и нигилизму по отношению к дорогой его сердцу России. Реплики, аргументы, тирады героев Леонова в этой повести почти букваль-

¹ Л. Леонов, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1969, стр. 255.

но повторяют речи героев Достоевского о России и ее будущем. «Вы, молодой человек, по России... не унывайте!..— восклицает один из героев повести.— Уж больно всем вам хочется, чтоб прежде вас умерла, а она пазло тебе возьмет да и выживет. Ведь непременно хочешь... чтобы унизилась паче меры! А когда унизится,— сядешь, возьмешь лиру и восплачешь»¹. «...Они первые были бы страшно несчастливы,— говорит Шатов,— если бы Россия как-нибудь вдруг перестроилась, хотя бы даже на их лад, и как-нибудь вдруг стала безмерно богата и счастлива. Некого было бы им тогда ненавидеть, не на кого плевать, не над чем издеваться!» (7, 146). И хотя адрес этих реплик у героя Достоевского и у героя Леонова разный, но в обоих случаях они направлены к «людям из бумажки», не ведающим «от лакейства мысли» живой, непосредственной жизни, перассуждающей любви к родине, которая выше сомнений и арифметических выкладок. И так как герою Леонова свойственны и сомнения в «задуманном», и отвлечение к своим сомнениям, сознание «мелкости», на которые они его обрекают, ему и является в голдном большом бреду его двойник, ведущий с ним те же самые надоевшие Лихареву, но не разрешимые для него разговоры о крови, о России, о «здании». Двойник профессора Лихарева — точный сколок с черта Ивана Карамазова и по той функции, которую он выполняет в повести, и по осязаемой вещности, сниженной прозаичности, которую закрепил за чертом Достоевский, сделав его не только и не просто воплощением зла, но и воплощением обыденной пошлости зла, мелкости и пошлости, заключенной в скепсисе и сомнении, не ищущих выхода, не тяготящихся собою. Но в русской и мировой литературе это открытие Достоевского использовалось не раз и до Леонова. Интересно другое: двойник профессора Лихарева называется в повести Фертом, и само это слово не только еще раз выдает осознанную связь повести Леонова с Достоевским, но и является дополнительным ключом к идеям раннего Леонова и к пониманию его поэтики в целом.

В «Записках из подполья» слово «ферт» первый раз встречается в его прямом значении «щеголя», «франта»: «Но из фертов я особенно терпеть не мог одного офицера: (4, 134),— рассказывает «подпольный человек». Но

¹ Л. Леонов, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1969, стр. 255.

при следующем употреблении в повести этого обиходного для своего времени броского словечка по законам стилистики Достоевского оно начинает уже обозначать сложное метафизическое понятие, делая это понятие особенно заметным, так сказать ударным, необычностью словесного применения и делая это понятие доступным конкретной образностью его выражения. И именно таким стилистическим способом «ферт» в «Записках из подполья» связывается с уже ранее знакомым читателю образом «стены». Снова возвращаясь к нравственной несостоятельности неопровержимых математических формул, «подпольный человек» говорит: «Дважды два четыре — ведь это, по моему мнению, только нахальство-с. Дважды два четыре смотрит фертом, стоит поперек вашей дороги руки в боки и плюется» (4, 161) ¹.

Таким образом, «ферт» у Достоевского — метафорическое обозначение математически выверенной закономерности, неотвратимой необходимости, самодовольной своей очевидностью и отвращающей и героя и автора своим пошлым безразличием к нравственному самоощущению личности. Вот что предстает в большом бреду профессору Лихареву, если раскрыть метафору, взятую Леоновым у Достоевского и воплощенную им в нахального, ехидно ухмыляющегося человечка с убогим, испытаным лицом, который искушает российского профессора сомнениями в том, будет ли достроено уже строящееся здание и можно ли ждать от человека человечности или «люди как дети, дети они и есть самый жестокий и распотешный народ на земле... и в том, пожалуй, единственный смысл и оправдание всемирной истории всей. Сперва воздвигнут что-нибудь этакое из зыбкого песочку, а после сами же ножкой и сровняют с землей... и нечего с них спрашивать» ².

Два обстоятельства заставляют здесь остановиться более или менее подробно на связи раннего творчества Леонова с Достоевским, на связи очевидной и не раз отмеченной критикой. Во-первых, возможность показать текстуально, в каких идейно-существенных узлах и в каких конкретных стилистических формах она осуществляется. Во-вторых, важность проблемы «двойника» для литерату-

¹ См. у Даля в качестве примера к слову «ферт» слова из песни (о Наполеоне): «Там я барыней пройдуся, фертом в боки подопруся».

² Л. Леонов, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 1, «Художественная литература», М. 1969, стр. 256.

ры 20-х годов вообще, а для творчества Леонова и далеко за пределами 20-х годов, важность не только самой психологической проблемы, встающей перед человеком в переходные исторические периоды, но и опять-таки зависимости самих форм ее литературного воплощения от опыта Достоевского.

*

Развитие и переосмысление наиболее философски и психологически насыщенных метафор Достоевского в самых существенных идейных узлах произведения останутся постоянной чертой стиля Леонова, постоянным опознавательным знаком литературной генеалогии его творчества. Причем то, что Достоевский позволял себе только в качестве приема речевой выразительности, отдавая чаще всего такую «ударную» метафору говорящему герою, в пределах монолога которого она чаще всего и оставалась, Леонов, как писатель XX века, осуществляя сближение повествовательных принципов прозы с поэзией, распространяет на все произведение, делая такую метафору равноправным, так сказать, участником сюжета, скрепляющим его сквозной лирической темой. Но возможность такого использования метафор Достоевского уже заключалась в языке Достоевского, в его повышенной субъективной экспрессивности.

Не имея возможности проследить в пределах данной работы сложный путь развития этого принципа, остановимся лишь на нескольких примерах из позднейшего романа Леонова «Русский лес», чтобы показать, как развитие метафор Достоевского на всем протяжении творчества Леонова оказывалось «опознавательным знаком» обращения писателя к тому или другому аспекту идейно-образного мира Достоевского.

Юная героиня романа Поля Вихрова, выйдя из фашистского плена, многое поняв и на многое получив право, проникает в дом к злему гению своего оклеветанного отца, чтобы отомстить доносчику. Она бросает в лицо Грацианскому чернильницу. Внутри самого романа Леонова эта чернильница уже символ — с ее помощью творилась ложь. И все-таки, какая странная месть! Не мало ли одной чернильницы — за унижения отца, за молчание погибших?

Но какой дополнительный и глубокий смысл получает этот символ при сопоставлении сцены расплаты в «Русском лесе» с известнейшей сценой из «Братьев Карамазо-

вых», когда Иван в знак протеста и бессилия бросает стакан в черта: «Ah, mais c'est bête enfin! — воскликнул тот, вскакивая с дивана и смахивая пальцами с себя брызги чаю, — вспомнил Лютерову чернильницу!» (10, 180). Оказывается, поступок Поля Вихровой претендует занять свое место в длительной литературной и исторической традиции, запечатлевшей в памяти человечества трагические столкновения высоких помыслов и коварного зла. Правда, еще раньше, чем Иван Карамазов поминает Лютерову чернильницу, в «Преступлении и наказании» Катерина Ивановна рассказывает Раскольникову о таком же способе мести отчаяния: «А этот генералишка... Знаете, Родион Романович, я в него чернильницей пустила, — тут, в лакейской, кстати на столе стояла, подле листа, на котором расписывались, и я расписалась, пустила да и убежала. О, подлые, подлые» (5, 448). Так Поля Вихрова соединяет в своем жесте протест и беспомощность слабого перед реальными формами социального зла (что она еще может сделать?) и одновременно нравственную готовность презрительно противостоять всем силам мирового зла. Потому что возникновение глубинной ассоциации с Лютеровой чернильницей возводит образ Грацианского еще на одну ступень обобщения: это не просто «генерал» от науки, это сам дьявол, и на этот раз он является не в бреду, а в самой что ни на есть реальности, в печати и на кафедре. Критик, стоящий за плечами Творца, духовный растлитель молодого поколения России.

Само название романа Леонова — «Русский лес» — метафора весьма емкого содержания, и родилась она не без помощи Достоевского, не без памяти о его книгах. «Вот Россию безлесьят, помещики и мужики сводят лес с каким-то остервенением... Дети наши не успеют подрости, как на рынке будет уже в десять раз меньше леса. Что же выйдет, — может быть гибель... Кто-то сострил в нынешнем либеральном духе, что нет худа без добра, и что если и сведут весь *русский лес*, то все же останется хотя та выгода, что окончательно уничтожится телесное наказание розгами, потому что волостным судам нечем уж будет пороть провинившихся мужиков и баб. Конечно, это утешение, но и этому как-то не верится: хоть не будет совсем леса, а на порку всегда хватит, из-за границы привозить станут» (XI, 320) ¹. В этом отрывке из «Дневника

¹ Курсив мой. — Е. С.

писателя» за 1876 год выражение «русский лес» — еще не метафора, а лишь емкая риторическая фигура, но весь контекст, в котором родилось это выражение, — забота о национальном достоянии будущих поколений, мысли о старых и новых владельцах этого достояния, горечь и сарказм, сопровождающие эти мысли, и еще многие другие оттенки — все вместе создало предпосылку для превращения у Леонова выразительной словесной формулы публицистики Достоевского в развернутую метафору, а затем и в символ, живущий и развивающийся в романе и как самостоятельный эпический образ, и как постоянная лирическая тема.

Внутри же этой темы через весь роман «Русский лес», варьируясь, усложняясь и обрастая все новыми ассоциациями, проходит еще один поэтический образ — образ «былинки», олицетворяющей собой единичную человеческую судьбу, в частности судьбу Поли Вихровой (а иногда — ее отца) и образ могучей реки, подхватывающей одинокую былинку, несущей ее с собой, поднимающей ее на гребень, придающей ее движению смысл, цель и силу. Река — символ исторической народной жизни, вне которой существование былинки бессмысленно. Образы эти построены по принципу музыкальному (как тема в симфонии, возникающая на всем ее протяжении в ряду других тем) и фольклорному (как устойчивая параллель к человеческой жизни, взятая из мира природы), но таковы принципы их построения, их движения в повествовании, принципы, характерные для прозы XX века, укорененные в русской литературе художественной практикой символизма. В идейном же смысле непосредственным источником этой метафоры снова является Достоевский. Это он в речи о Пушкине уподобил «былинке» «несчастливого скитальца в родной земле», «исторического русского страдальца», всех тех «лишних», но в то же время столь необходимых для русского самосознания людей, которые, по его выражению, «еще долго, кажется, не исчезнут» с лица родной земли и которых Пушкин первым запечатлел в Алеко, а затем в Онегине. Об этом скитальце Достоевский говорил: «...Он ведь в своей земле сам не свой... Он пока всего только оторванная, носящаяся по воздуху былинка. И он это чувствует и этим страдает, и часто так мучительно!» (10, 445).

Восемнадцатилетняя комсомолка 40-х годов XX века, казалось бы, что она имеет общего с рефлектирующими дворянскими «скитальцами» Пушкина и Достоевского?

Но в общей системе идей и образов романа Леонова и его творчества в целом, образов, при всей своей объективности, несущих часто лирические функции, сближение уже не только возможно, но и обязательно. Развитие метафоры, взятой у Достоевского, выражает преемственность наследников и защитников «русского леса», историческую непрерывность его собственного существования. Клеветой на отца отторгнутая от общей народной судьбы, героиня романа Леонова только на войне, научившись отличать правду от лжи, узнает подлинное лицо своего народа и находит в нем свое место. И потому в начале романа Поля Вихрова испытывает «одиночество былинки»¹, а в момент ее военного подвига, в момент смертельной опасности и нравственного торжества своей героини, автор говорит о ней: «Теперь робкой человеческой былинке был уже знаком восторг движения на самом гребне...»² В творчестве Леонова во время войны и в послевоенные годы сильно прозвучали покаянные мотивы, горестные чувства человека, отторгнутого по тем или иным обстоятельствам от рядовой и общенародной судьбы, желание снова «прикоснуться щекой к суховатой, вскормившей его груди»³. В этой общей перспективе развития идей Леонова связь широко разветвленного в его романе образа «былинки» с оброченной Достоевским в Пушкинской речи метафорой становится очевидной и содержательной.

В последнее время все чаще раздаются голоса, что «Русский лес», в отличие от более ранних романов Леонова, создавался скорее в русле толстовских традиций, чем традиций Достоевского⁴. Но одни только примеры прямого развития Леоновым метафор Достоевского показывают, что и в 50-е годы Леонов по-прежнему и сознательно осуществляет и декларирует связь своих произведений с некоторыми идеями и образами творчества Достоевского. Если и можно говорить о сближении автора «Русского леса» с Толстым, то отнюдь не вопреки Достоевскому, а скорее в дополнение к нему, в смысле большего, чем у Достоевского, погружения художника и его героев в саму

¹ Л. Леонов, Собр. соч., т. 9, 1962, стр. 477.

² Там же, стр. 677.

³ Там же, стр. 199.

⁴ См.: Н. И. Азарова, Леонид Леонов о наследии Толстого.— «Яснополянский сборник. Статьи, материалы, публикации». Тула, 1968; В. Чалмаев, Огонь в одежде слова.— «Наш современник», 1969, № 5.

стихию народной жизни, в осуществление нравственной необходимости полного единения личности и народа, идеи, ведущей свое происхождение равно от Толстого и Достоевского как величайших выразителей демократизма классической русской литературы.

Однако сама потребность в поэтическом и философском символе не только заключающем собою изображение народной жизни во всей ее конкретности и полноте (такие символы свойственны и поэтике Толстого), но часто заменяющем такое изображение, свидетельствует о той степени отвлечения от конкретных форм народной жизни и устремленности к чисто философскому их осмыслению, которое свойственно все-таки в первую очередь Достоевскому, а не Толстому. Представители народной, крестьянской массы входят в интеллектуальные драмы героев Достоевского (кроме, конечно, «Записок из Мертвого дома») как пришельцы иного, далекого мира, укоряющие и просветляющие подлинных участников этих драм. Идеализация такого, например, образа, как Макар Долгорукий в «Подростке», заключается не в том, что подобного характера не было в действительности, — он был в ней, — но данный только в исключительных обстоятельствах чуждой ему среды, получил здесь одностороннее освещение. У Леонова герои «Русского леса» сами идут к народу, но народ дан вне прозаических и будничных форм своего существования и в разных изобразительных масштабах с главными героями, осмысляющими исторический опыт России. Поэтический символ, философское отвлечение, заключенное в образную форму, опережают здесь изображение конкретной реальности народной жизни, что и сближает Леонова прежде всего с Достоевским.

В конце романа А. Малышкина «Севастополь» (1927) герой его, мичман Шелехов, пройдя ряд идейно-психологических метаморфоз, типичных для молодого представителя демократической интеллигенции в 1917—1918 годах, обретает долгожданное чувство органического слияния с народом, с революционной матросской массой. Этот решающий момент в нравственном развитии молодого человека писатель передает образом, очень близким тому, в котором Леонов в 50-е годы выразил приобщение к народной стихии человека эпохи Великой Отечественной войны. «Шелехова, — пишет А. Малышкин, — угнетало... сознание своей одинокости, которая становилась страшной в такую минуту, — страшно было, что подхватит, швырнет между

двумя вихрями, как никому ненужную, жалкую щепку»¹. Но происходит другое: герой А. Малышкина, пройдя через искушения стать революционным вождем, ведущим за собою покорную толпу, пройдя, в свою очередь, через пустыню одиночества и отчуждения в смрадном «углу», в «подполье», в отличие от героя К. Федина в критический момент решается на выбор². И тогда... его подняли «гребни моря, того самого, что все время недостижимо шло где-то вне его, — теперь оно приняло его в самую свою сердцевину, лелеяло, играло им»³. Море все время соотносится в романе А. Малышкина с революцией, с ее могуществом, с радостью, которую она обещает одним, с ужасом, которым она грозит другим, — стихия, более опасная и грозная, чем река народной жизни у Леонова, величаво текущая в одном направлении. Но у героя Малышкина — то же стремление: покорно, не рассуждая и не судя, подчиниться народной стихии, вне которой нет для него существования. «...Он совсем не ощущал той весенней самопоуоенности, когда... мечтал покорять, вести за собой. Он хорошо понимал, что теперь *не он, его вели*»⁴.

Однако при всем явном сходстве — и идейном и образном — этих метафор Малышкина и Леонова и видя в образе «былинки» у Леонова прямое развитие метафоры Достоевского, можно с той же уверенностью сказать, что метафора Малышкина возникла абсолютно независимо от художественного опыта Достоевского. «Севастополь» — роман не философский, и здесь «щепка», «волна», «гребень» — обычный троп, средство усиления эмоциональной выразительности, не претендующее на значение устойчивого понятия общечеловеческого смысла. Здесь народ, его нравственный облик рассматриваются писателем в тех же психологических и бытовых категориях точного исторического смысла, в тех же художественных измерениях, что и сам Шелехов. Проблема «выбора» у героя Малышкина не упирается в «стену» отвлеченного нравственного зако-

¹ А. Малышкин, Соч. в 2-х томах, т. 1, М. 1956, стр. 501.

² В первоначальном замысле романа выбор пути для Шелехова прямо проверялся его решимостью переступить через кровь, он должен был отдать приказ расстрелять группу офицеров, встретившихся матросскому отряду, которым он командовал. Затем А. Малышкин отказался от этого, вероятно, слишком прямого хода. (См. прим. к «Севастополю» цитируемого издания, стр. 526).

³ Там же, стр. 507.

⁴ Там же, стр. 505.

на, здесь все — и отчуждение от народа, и слияние с ним — определяется очень конкретными, исторически и житейски насущными психологическими ситуациями. Нравственный максимализм не только не свойствен и самому Малышкину, и его герою, он просто вне его рассмотрения; герой Малышкина — действительно «маленький человек», потому что, хотя он молится на Канта, на самом деле ему не до общих закономерностей мира, ему надо самому как-то определиться в бурном море революции, угрожающей самой его жизни и обещающей выход из тупиков, он эгоистически поглощен этим самоопределением и самоощущениями. В этом смысле внутренние препятствия, которые возникали перед ним в ходе его приобщения революции, были куда менее значительны, чем стоявшие перед героями Леонова, всегда думавшими о России в целом и о человеке как таковом. Но часто эти препятствия у героя Малышкина были и более жизненно серьезными, исторически реальными. Тут не до выражения нравственного протеста в форме самовольного, экспериментального ухода на социальное дно жизни, как у «желающего пострадать» бунтаря в романе «Вор» Леонова, тут «свобода воли» строго ограничена обстоятельствами и приходится выбирать между весьма конкретными и суровыми возможностями: или, оставаясь при вожделенных нищетой всех поколений твоих предков золотых офицерских погонах, оказаться на дне бухты с грузом на ногах, или, отказавшись от всех долгожданных привилегий, вместе с шеститысячной волной матросов-повстанцев с оружием в руках отбивать Крымский полуостров у Каледина. Тут действительно *tertium non datur*, если не считать самоубийства, которое выбрали иные товарищи Шелехова. Но и эпизоды офицерских самоубийств у А. Малышкина — тоже лишь выражение житейской безвыходности, страха, сословного чувства чести, а не философский эксперимент.

Но, противостоя психологическими и этическими формами реализма реализму философско-экспериментальному в решении общих для 20-х годов проблем выбора человеком места в революции и будучи в этой сфере независимым от идейно-художественного опыта Достоевского, А. Малышкин в то же время использовал этот опыт в сфере психологического анализа двойственной природы «маленького человека», его униженной забитости и его амбициозных претензий, его желания выбиться в люди, стать вровень с вышестоящими на лестнице социальной иерар-

хии и его мучительного сознания невозможности для себя реального осуществления этих желаний, наконец, его презрения к себе за свою робость и неумелость и беспомощность его попыток противопоставить наглой самоуверенности преуспевающих такие общечеловеческие моральные ценности, как чувство достоинства, скромность, доброта и доверие. В. Ермилов справедливо писал о непосредственной связи творчества А. Малышкина с социально-психологической линией развития русского реализма, в первую очередь Гоголя и раннего Достоевского: «Это чувство отщепенства, так же как и паивное блаженствование в кругу «высших», за которое потом мучительно стыдно, — тема, знакомая русской литературе, звучавшая в петербургских повестях Гоголя, в произведениях Достоевского. Весь Шелехов, со всеми своими метаниями, терзаниями, иллюзиями, мечтами, для всех этих «высших» — только, ветوشка, как говорил о себе Голядкин, всего лишь грязная ветوشка... Чувство отщепенства, свойственное людям промежуточных социальных слоев, особенно мучает Шелехова, как похмелье...»¹

Многие исходные ситуации романа «Севастополь» совпадают с «петербургскими» сюжетами Гоголя и Достоевского: бедный студент в обтрепанной шинели перед блестящей роскошью витрин Невского проспекта; мечтатель, грезящий о славе в нищем углу наедине с любимыми книгами; ожидание обрести в страсти прекрасной женщины подтверждение своей избранности, а в настоящем скучная связь с толстой и глупой квартирной хозяйкой; готовность будущего «вождя» ради карьеры и власти перешагнуть через все и где-то в глубине души болезненная память о провинциальной маменьке, «горячей, худенькой старушке», выстукавшей на ремингтоне его гимназию до шестого класса: «дальше уже сам пошел по урокам, по стипендиям, по жалостным ходатайствам»².

Конечно же, все это — ситуации самой русской действительности, краски петербургской жизни, не сливавшиеся и в XX веке, но после Гоголя и Достоевского ни писатель, к ним обращающийся, ни читатель, их встречающий, уже никогда не свободны от вольного или невольного

¹ В. Ермилов, О традициях советской литературы, «Советский писатель», М. 1955, стр. 26—27.

² А. Малышкин, Соч. в 2-х томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1956, стр. 188.

сопоставления подобных сюжетов, ситуаций и картин с теми далекими сюжетами, ситуациями и картинами. Тут само сравнение — дополнительная черта изображения новой действительности. И когда автор «Севастополя» пишет, как его Шелехову в дни первого взрыва революции в феврале 1917 года на петербургских ненастных улицах «вспоминалась полунищная студенческая комнатуха на Петроградской стороне, с изуродованным диваном, с гнилым углом, заваленным газетами, сором, студенческим барахлом, — вспоминалась теперь как уютное, невозвратимое, только сейчас оцененное счастье»¹, конечно же, тут уже есть сопоставление: Раскольникову в его нищей комнате, похожей на гроб, и не снилось, какую грубую непреложность и какой масштаб могут принять его драмы и его проблемы, чтобы пристанище, предназначенное, по мнению Писарева, самими стенами стать лабораторией кровавого эксперимента, могло показаться раем. Но, конечно, только показаться. Стоило Шелехову снова забиться в «угол» бездействия и одиночества, которым в декабре 1917 оказался матросский кубрик одного забытого черноморского катера, как тут же все началось сначала, и снова готово было возродиться мучительное ощущение призрачности жизни, безысходность «подпольного человека», стоящего перед неразрешимостью философско-правственных проблем в их отвлеченном виде. Обращение Шелехова к этим проблемам изображено А. Малышкиным грубо, наивно, философия — не его сфера, но психологические тенденции уловлены и здесь точно.

В анализе социальной и душевной двойственности, доведенной до болезненной остроты, А. Малышкин в «Севастополе» наиболее глубоко и самостоятельно развил на материале революционной действительности некоторые из открытий, которые внес Достоевский в русскую литературу как великий психолог.

Достоевский еще в «Двойнике» в болезни Голядкина изобразил две противоположные тенденции повседневного существования «маленького человека», придающие болезненную противоречивость его психике: поддерживающую его скудное существование надежду выбиться как-нибудь, когда-нибудь в люди и стать «сам по себе» и боязнь превратиться в «ветошку», быть вытесненным более удач-

¹ А. Малышкин, Соч. в 2-х томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1956, стр. 184.

ным соперником, смешанным с грязью «касательно официальных отношений» своих (1, 374).

В статье Ф. Евнина «Об одной историко-литературной легенде» опровергается традиционная точка зрения на «Двойника» как на первую попытку Достоевского изобразить раздвоение человеческой души. Ф. Евнин очень убедительно показывает, какой острый социальный смысл имела ранняя повесть Достоевского, и справедливо восстанавливает ее место в ряду общественно-прогрессивных произведений 40-х годов, объясняя социальной остротой «двойника» мнение о нем Белинского. «Тема «забитого человека», беспомощно борющегося за «место под солнцем», — пишет автор статьи, — получила в «Двойнике» более обобщенное и углубленное социально-психологическое раскрытие, чем в «Бедных людях». Не это ли имел в виду Белинский, когда писал, что в «Двойнике» еще больше творческого таланта и глубины мысли, нежели в «Бедных людях», что «характер» героя принадлежит к числу самых глубоких, смелых и истинных концепций, какими только может похвалиться русская литература»¹.

Однако в статье Ф. Евнина, убедительной заострением социального аспекта повести, с очень интересными сопоставлениями творчества молодого Достоевского с идеями Сен-Симона, Леру, Кабе, все-таки с излишней категоричностью полностью противопоставляется герой «Двойника» «двойникам» героев поздних романов Достоевского.

Не очень приятно присоединиться к «традиционной точке» зрения, имея перед глазами точку зрения новую, но одно обстоятельство заставляет с некоторой осторожностью отнестись к категоричности автора статьи. В его точном анализе опускается лишь одна, но все-таки существенная черта: зачем все-таки Достоевскому понадобился «двойник» для его героя? (Тем более что чисто литературное влияние двойников Гофмана также отмечается автором статьи, и также, кажется, с излишней категоричностью.) Только для убедительного изображения безумия, болезни? Но мания преследования не обязательно сопровождается раздвоением сознания, и Голядкина мог бы с тем же успехом вытеснить из жизни чиновник другого роста и с другим цветом волос. Например, толстый мог бы вытеснить тонкого. Но Голядкин-младший точь-в-точь так же семенит короткими ножками и суетится, как

¹ «Русская литература», 1965, № 3, стр. 26.

и Голядкин-старший, и это точное, зеркальное подобие больше всего пугает героя, именно оно вызывает в нем мистический ужас. Страшно, когда тот, кого ты презираешь и ненавидишь, и ты сам похожи как две капли воды. И разве в первых сценах повести, когда Голядкин, еще будучи просто Голядкиным, нахально, не спросясь, проникает в дом «благодетеля», разъезжает в карете по Невскому и, фанфароня, делает псевдопокупки в лавках Гостиного двора, разве он сам — не «самозванец» и разве не ведет себя точь-в-точь, как потом Голядкин-младший? А разве Голядкин-младший в начале своей наглой карьеры не унижается, не лебезит, так же как Голядкин-старший потом? Зачем же нужно это зеркальное подобие, если признать за повестью Достоевского не просто изображение патологического состояния психики, а действительно «глубокою, смелую и истинную концепцию»? Трудно не заметить в этих подробностях повести мысли о взаимозаменяемости «маленького человека», ставшего, несмотря на «амбицию», «фортепьянным клавишем». Трудно не увидеть здесь двух равно опасных тенденций психологии человека, потому и «маленького», что готового легко переходить из состояния униженного в состояние унижающего и уж во всяком случае, испытав собственное унижение, мириться с унижением другого.

Использование и развитие художественного принципа «двойников» в советской литературе на материале предельно обнаженных революцией политических ситуаций ясно показывает, какие возможности социально-психологического анализа заключало в себе художественное открытие раннего Достоевского. Современная литература, используя эти возможности анализа, опровергала выросшую на ее основе концепцию.

В проекции через многие десятилетия, в резком свете мировых взрывов побеги художественно-психологических открытий раннего Достоевского выявили историческую существенность противоборствующих тенденций души и судьбы «маленького человека», его демократическую ненависть к привилегиям вышестоящих и его эгоистические мечты о собственной карьере; его честолюбивые, амбициозные надежды подняться с социального дна на социальную вершину, используя взмывающий гребень исторической народной жизни, и его страх перед этим морем, захлестывающим и его мечты о завоевании личных привилегий.

Историки советской литературы много писали о «выпрямлении» маленького человека в ходе революции. Но чтобы показать его выпрямление, надо было показать, как он сгибался и что его гнуло. А гнуло его в разные стороны. И часто о том, как он гнулся и что его гнуло, писалось историками литературы и особенно критиками с великим презрением к «промежуточным слоям» общества. Но ведь большую часть старого общества составляли эти «промежуточные» слои, и в пренебрежении ими было мало демократизма. А. Малышкин был поистине наследником русского классического гуманизма в своем сочувственном и одновременно беспощадном понимании и исторической неизбежности этой двойственности, и исторической ее опасности. Необходимость «выпрямления», нравственной цельности он доказывал анализом то страшной, то смешной, то жалкой раздвоенности своего героя. Анализ этот сделан не в гротескных формах «Двойника», а в трезвых рамках исторической хроники и лирической исповеди, когда исключительность, «фантастичность» событий революции, сместившей все обычные границы, последовательность и причинность обыденного человеческого существования, создали почти гротескную своей быстротой смену настроений и обликов человека. Здесь не зеркальное подобие героя своему «двойнику», а, напротив, то радостное, то горестное неузнавание себя в других, чужих обликах, когда трудно от быстроты этой смены уловить, какой же из них настоящий и истинный.

Вот только что Шелехов, мечтая об уголке на кухне у хозяйки, почувствовал острую зависть к другим юнкерам: «О, никто из его товарищей, сытых, обеспеченных теплыми комнатами не знает, как может сжиматься он, Шелехов! Он униженно почувствовал себя всего, пренебрегаемого, не нужного никому, в неуклюжей, перешитой, по бедности, шинели, в казенных рыжих сапогах. Даже зубы скрипнули.— Подождите... я еще». (Почти пушкинское «Ужо!».) И вот он же со страхом узнает себя в фотографии провокатора, узнает свою недавнюю готовность стрелять вместе с юнкерами в восставших матросов: «— Неправда, то не я! — хотелось ему крикнуть в самого себя, самого себя убедить, что он — другой, что не предал никого в проклятую ту ночь». А за мгновение перед этим он же, Шелехов, мучился завистью к тем, кто «успел» возглавить события: «...Такие же, как он, ведут революцию, а он, Шелехов, опять пресмыкается в толпе, затерянный,

затоптанный, безымянный...»¹ А через несколько дней произведенный в офицеры Шелехов с восторгом приобщения к недоступно-привилегированной жизни рассматривает себя в мутно-неразборчивом зеркале: «Оттуда, обернувшись на ходу, осматривал Шелехова какой-то смугловатый морской офицер... Шелехов очарованно замер. То был недостижимый офицер, виденный им когда-то у Александровского сада или на Морской... Его ждала особенная, прекрасная судьба»². И так бесчисленное множество превращений в призрачности петроградских ночей, в сверкании черноморского полдня, в офицерской кают-компании и на матросском митинге — от «унижения» к «амбиции» и наоборот, пока тот самый «гребень», о котором говорилось выше, не смыл героя Малышкина, не растворил в себе, чтобы создать из него какое-то новое человеческое существо, сплавил его наследственную раздвоенность в еще неведомую цельность. Для того чтобы избавить человечество от болезней господина Голядкина, требуется немало времени. И открытые Достоевским художественные принципы анализа психологической двойственности человека — его внутренних страданий от этой двойственности и ее опасных социальных последствий — оказались долго еще необходимыми советской литературе в ее борьбе за утверждение идеала всесторонне развитой цельной личности, в исследовании ею путей для достижения этого идеала.

Эта борьба велась в нескольких направлениях, и велась разными методами. И на переднем плане оказывалось прямое противопоставление человеку двойственной психологии, двойственной идейной позиции личности монолитной, активного бойца революции, активного строителя социализма. Так — пример хрестоматийный, не нуждающийся в пояснениях, — А. Фадеев в «Разгроме» противопоставил Мечiku Метелицу. Другое художественное выражение исторической потребности в определенной позиции и цельной личности — изображение столкновений противоречивого характера с жесткими обстоятельствами исторической действительности, сложнейшего переплетения поступков человека и событий эпохи, в результате которых происходят постепенные изменения самой психики

¹ А. Малышкин, Соч. в 2-х томах, т. 1, Гослитиздат, М. 1956, стр. 206, 214.

² Там же, стр. 223.

человека. Таков в целом метод крупнейших эпических полотен социалистического реализма, идущий в основном от открытий Л. Толстого. Л. Леонов, следуя за Достоевским, этот процесс развития духовных и психологических противоречий личности исследовал иным методом: его герой часто получал возможность, как в причудливом зеркале, видеть в другом герое, возникающем рядом с ним, идущем параллельным с ним жизненным путем, сталкивающимся с ним на этом пути, преследующем его, тенденции своих собственных психологических свойств и собственных идейных устремлений, доведенных до крайности, приобретших почти неузнаваемый облик, то страшный, то жалко комический, то грубо опошленный. У А. Малышкина в «Севастополе» этот принцип «двойников» был только намечен и подчинен эпическим задачам. У Л. Леонова на всем протяжении творчества этот принцип получил последовательное развитие, сделал творчество этого писателя наиболее глубоким в советской литературе выражением противоречий духовной жизни его современников, тех реальных и неизбежных, обусловленных сложностью исторического процесса противоречий, без выявления и разрешения которых нет и не может быть никакого движения, никакой жизни. Сложная картина диалектики этих духовных процессов нашего общества, встающая из последовательного рассмотрения творчества Л. Леонова и изображенная им с помощью и в развитие художественных открытий Достоевского, еще нуждается в объективном и подробном рассмотрении, что, конечно же, не может иметь места в данной статье.

Отметим только, что почти у каждого героя Л. Леонова есть свой двойник — то его упрекающая совесть, то его жалкое подобие, то данное ему обстоятельствами предостережение, и одновременно это всегда внушающий ему страх его же антипод, потому что все нравственные силы ищущего героя Л. Леонова направлены на разрыв с другом-врагом, братом-врагом, на преодоление внутренней связи с «двойником». Семен Рахлеев в первом романе Л. Леонова «Барсуки» просто приказал расстрелять Брыкина, в котором, как в уродливом зеркале, видел и свои обманутые мечты на карьере лавочника, и свое предательство по отношению к деревне, и даже уродливость своей любви-ненависти к той, что была ему не парой. Векшин в «Воре» был окружен «двойниками». Рядом с величественным Скутаревским в одноименном романе Леонова

стоял циничный любитель комфорта Петрыгин, и Скутаревский был с ним «на одно ядро прикован»¹ цепью внутренних совпадений и подобий, которую рвал с кровью. В «Русском лесе» Вихров и Грацианский, воплощающие собою противоположные общественные тенденции и психологические свойства, в то же время объединены автором ироническим и зловещим образом «странной, двойной звезды», которая «взошла над русским лесом»². Но этот символ вырастает из сюжетных и психологических коллизий, в которых писатель на обыденнейших примерах показывает неумение Вихрова — из-за прекраснородушных иллюзий, душевной деликатности, нравственной безразличности — избавиться от навязанной ему и связывающей его общности с Грацианским. Здесь у Л. Леонова есть поразительные совпадения с Достоевским, и в частности с «Двойником», когда изображаются трогательно-комические попытки героя найти примирение, установить равенство с преследующим и вытесняющим его из жизни врагом, в котором он уже готов увидеть друга и брата, и когда «брат» и «друг» среди объятий вдруг циничски высовывает язык, обнажая свой наглый облик мелкого беса. Но эти совпадения, в отличие от сознательно развитых Леоновым метафор Достоевского, не подражание, а неизбежное следствие развития при помощи сходного метода сходной социально-психологической пружины, продолжающей действовать, пока сохраняющиеся общественные противоречия могут порождать двойственность позиции человека, а следовательно, и двойственность его душевного состояния.

Не менее существенно, чем сама сложная механика взаимоотношений двойников, соединение у Достоевского глубокого обобщения, требующего фантастических и символических форм, с реальнейшими штрихами низкой, пошлой обыденности. Это соединение было характерно еще для «Двойника», но философски до конца осмыслено и логически завершено в карамазовском черте — художественном выражении низменной пошлости «демонизма», даже самого страшного и кровавого, даже претендующего на всемирные масштабы. Величие масштаба не исключает пошлости. События и фигуры XX века подтвердили гениальность этого психологического на-

¹ Л. Леонов, Собр. соч. в 10-ти томах, т. 5, М. 1970, стр. 111.

² Л. Леонов, Собр. соч., т. 9, М. 1962, стр. 452.

блюдения и философского тезиса Достоевского. Подхваченный некоторыми писателями XX века, он был перенесен на события и типы своей эпохи. Страшные своими циническими и наглыми манипуляциями с другими людьми, иногда с миллионами других людей, сами по себе «демоны» и «бесы» представляют собою ничтожество, не лишенное даже и комизма. Космические масштабы зла и пошлый комизм выразителей этого зла — фантастический гротеск самой исторической реальности. Осмыслить его человечеству было очень важно, и роль Достоевского в познании этой стороны человеческого бытия громадна.

И в реальности русской деревни XX века, и в реальности литературы 20-х годов XX века мужик Марей с его «глубоким и просвещенным человеческим чувством» и «тонкою, почти женственною нежностью» продолжал существовать. Он по-прежнему привлекал сердца писателей — Л. Сейфуллиной, Л. Леонова, К. Федина и др. — как залог великих надежд на будущее, заключенных в таких нравственных качествах самого народа, как доброта, совестливость, тяга к знаниям, терпение и терпимость. Но в сюжетах прозы 20-х годов очень часто именно этот кроткий тип крестьянского созерцателя, обладающего «просвещенным человеческим чувством», оказывался не способной к отпору жертвой кровавых расправ со стороны его же собрата и соседа, «грубого, зверски невежественного» мужика, «хмельного, орущего свою пьяную сиплую песню» (10, 370) — уже давно не крепостного, но принесшего в события 1918—1920 годов черты и навыки, воспитанные веками угнетения и унижения.

В советской литературе 20-х годов с большой остротой выразилось противоречие между отношением к русской деревне как к хранительнице нравственных и эстетических национальных идеалов и к ней же как к глубокому источнику опасности нового поворота России на мещанский путь развития, опасности восстановления буржуазного индивидуализма и мещанской бездуховности. И то и другое было не выдумкой или «ошибкой» — и то и другое имело глубокие исторические корни в действительности.

В том месте, которое заняло в прозе 20-х годов непосредственное изображение эпических картин народной, чаще всего крестьянской жизни, находится ключ, объясняющий и разрыв некоторых советских писателей с вли-

янием на них идей Достоевского, и затем обратный возврат к этим идеям уже в иных исторических условиях, в более позднее время.

Изменился самый ракурс взгляда художника на народную, в частности крестьянскую жизнь. Чем глубже художник оказывался погруженным в нее, тем самым труднее, невозможнее ему оказывалось определять свою позицию ею, как некой устойчивой единицей, неким цельным нравственно-эстетическим эталоном, — иллюзорность этих прежних попыток стала очевидной окончательно. Превратившись из объекта поэтических раздумий и философских решений в весьма активный субъект, практически проверяющий эти раздумья и решения, крестьянство обнаружило внутри себя те же психологические и идеологические противоречия, которые раздирали души мятущихся героев Достоевского. Горький уже в дореволюционных своих произведениях полемически исследовал трансформацию проблем героев Достоевского при распространении их на, так сказать, «нижние» слои общества, не освобожденные ни социальными, ни интеллектуальными привилегиями от обыденно-практической жизни, претворение этих проблем политической злобой дня XX века.

После революции и при художественном осмыслении процессов самой революции со всей очевидностью была доказана политическая активность крестьянства, его воля к насильственным социальным преобразованиям жизни, острота классово-борьбы внутри самого крестьянства. Надежд на патриархальную смиренную кротость деревни или опасений серьезной роли этих черт ни у кого не осталось. Но эстетическое обаяние этого мифа, пестрой, наивной, лукавой деревенской сказки было еще очень сильным, и вполне обоснованный страх за разрушение красоты, как неперменной части духовного наследства, играл большую роль в литературном процессе 20-х годов.

Вот почему появляется тогда в литературе образ «блудного сына», возвращающегося в деревню для последней проверки истины о времени, о стране и о своем месте в них. И это «путешествие на родину» часто становится решающим фактором в идейной эволюции писателя — достаточно вспомнить хотя бы стихи Есенина. Важным этапом оказывались пробные возвращения «блудных сыновей» в деревню и в отходе некоторых писателей середины 20-х годов от воздействия на них Достоевского.

Словно проверяя — только в обратном направлении, с Запада на Восток — путь самого Федора Михайловича, проделанный им в 60-е годы XIX века с Востока на Запад, повторенный его героями — Мышкиным, Ставрогиным, Версиловым, герой К. Федина Андрей Старцов прямо из глубины мешански-милитаристской Германии жестокой волей событий XX века переносится в глушь Мордовского края, причудливо ломаемого борьбой революции и контрреволюции. Глубины буржуазной Европы и глубины крестьянской России — это сопоставление, данное герою временем, когда «мобилизация», «плен», «репатриация» стали понятиями обыденности, должно определить его место в событиях. Герой К. Федина не сумел сделать выбора, но то, что он увидел в недрах деревенской России, стало серьезным обстоятельством в самой проблеме его выбора. Фигура веселого Лепендина, инвалида-обрубка, поставленная Горьким в ряд с самыми высокими художественными образами мировой литературы, встает и перед героем романа, и перед читателем укором, взывающим к состраданию, загадкой, вызывающей и восхищение и опасения. Крестьянин-солдат — самая распространенная жертва кровавых столкновений эпохи — призван К. Фединым выразить и покоряющую жизнестойкость, и наивное простодушие, но именно в силу этой стихийной наивности способность стать и почвой и орудием для противоположных, противоборствующих сил истории. Во всяком случае, столь сложная неоднозначная личность, порожденная деревней, как Лепендин, не оставляла «блудному сыну» К. Федина иллюзий относительно возможности в своих поисках нравственной опоры найти ее в русской деревне как особенном социально-психологическом организме. Втянутая вся без остатка в мировые политические события, русская деревня ясно показала, что не составляет какой-то цельной и единой силы. Надежда Достоевского, что «Власы», «кающиеся и не кающиеся» «скажут и укажут нам новую дорогу и новый исход из всех, казалось бы, безысходных затруднений» (XI, 34), ни в малейшей степени не оправдалась, а его саркастические слова: «Не Петербург же разрешит окончательно судьбу русскую», — обернулись буквальным пророчеством: русская судьба решалась все-таки в Петрограде.

Еще более сложно, но и определенно выступает деревня в качестве одного из аргументов в поисках нравственных опор в творчестве Л. Леонова 20-х годов и в процес-

се его преодоления своей зависимости от идейной системы Достоевского на рубеже 20-х и 30-х годов.

Если взглянуть на изображение деревни у Леонова в целом — без различия отдельных оттенков в отдельных произведениях, — то двойная функция этого обобщенного образа становится очень ясной. Сама живописная стихия леоновского повествования, пропитанная фольклорными мотивами, построенная на литературных и исторических реминисценциях, создает стилизованный и архаизированный образ деревни как сокровищницы устойчивых национальных духовных ценностей, как хранилища национального единства в его эстетическом выражении — вне деревни не остается и памяти об общей сказке, одинаково баюкающей в детстве всех и каждого на протяжении тысячелетий. Но тут же, внутри этого эстетизированного повествования, та же деревня, но представленная событиями и реальными характерами, явилась под пером молодого Леонова источником самых неприкрытых эгоистических и индивидуалистических притязаний, резервом для возможного политического реванша буржуазии. Только в моменты трагические в сопоставлении с городской цивилизацией, перед опасностью ускоренных процессов исторического движения, не считающегося с органической жизнью природы и близкого к ней крестьянского труда, деревня сохраняет черты драгоценного мифа. Но стоит ей остаться, так сказать, наедине с самой собой вне этих сопоставлений и столкновений, как она обнаруживает эмпиризм своего бытия, придавленного заботой о хлебе насущном для себя и для других, свою способность спонтанно порождать мечтательские устремления в попытках вырваться из гнета непосильного труда. Деревне, как таковой, без освоения городской культуры, оказывается чужда и сама идея национального государственного величия страны в целом, она способна лить за него кровь (и лила веками), но осмысленной заботы о государственной судьбе России у нее самой — без столкновения с городом — нет, и в этом для молодого Леонова одна из страшных примет эмпирической бездуховности.

Сюжет двух романов Леонова 20-х годов — «Барсуки» и «Вор» — строится так, что «блудные сыновья» русской деревни сначала уходят из нее в город в поисках своего счастья, затем, пугаясь разобщенности и эгоизма городской жизни, нищие духом, возвращаются на родину в надежде «воссоединиться» с мифическим «целым»; не найдя

в деревне дорогого сердцу мифа, признают свое поражение в бунте против исторических задач, выдвинутых социалистической революцией.

Герой романа Леонова «Вор» носит имя Дмитрия как опознавательный знак карамазовской наследственной преемственности, соединяющей стихийную безудержность, чреватую преступлением, и душевную совестливость, готовность страданием искупить вину. И этот бунтарь и романтик из сугубо «городского» романа Леонова также тщетно ищет в деревне духовного оправдания своего бунта против чудящихся ему прозаических целей революции, за которую он сражался, и мещанских опасностей на ее пути. Но родная деревня — совсем не то заветное и заповедное царство, каким она сохранилась в душевной памяти героя. Реальная деревня — пустая, чужая, безобразная, нищая, хитрая, она сама стремится вырваться из своего замкнутого существования. И в ней давно уже нет у Дмитрия Векшина матери, которая еще ждала героя «Барсуков» в родной избе. А брат, который в «Барсуках» выступал как политический противник главного героя, но все-таки был родным братом, здесь оказался вовсе и не братом — все иллюзия. В романе «Вор» символика писателя откровенна, движение сюжетов и характеров сопровождается параллельным движением метафор, в которых понятия «деревни», «матери», «мачехи» и «родины» соединяются и переходят друг в друга. Оказавшись в родной деревне чужим и ненужным, герой воспринимает это как крах последней нравственной опоры: «Детство рушилось и родина, и Дмитрий яростно топтал развалившееся их очарование». Опустошенный «блудный сын» снова возвращался в ненавистный город «пылинкой, не помнящей родства», без иллюзий и мифов: «Пути назад были ему отрезаны навсегда».

Только опробовав возвращением «блудного сына» в деревню надежды на традиционные формы единения человека с миром, на формы, принадлежащие ему по праву рождения, кровной близости, национальной принадлежности, Леонов отказывается признать за нравственным максимализмом своих героев весомость неотвратимого аргумента «стены», и этот отказ помогает герою «Вора» прийти к окончательному выбору того «стула», на котором он «должен сидеть» (в таком ироническом символе выражается эта мысль в сцене, когда измученный герой идет за советом к психиатру и тот предлагает ему сесть, а стула два: и тут надо выбирать!).

Сильнейшее притяжение к Достоевскому ряда больших советских писателей на рубеже 20-х и 30-х годов объясняется стремлением ищущего истину опробовать еще раз, может быть, как казалось, последний раз, наследственные аргументы нравственного максимализма в тех напряженных экспериментальных условиях, какие создала для этих аргументов вся мыслительно-художественная система Достоевского. В этой системе надежды на особую историческую роль русского крестьянства оказались наиболее слабым звеном. Прорыв этого звена ознаменовал в 30-е годы поражение авторитета всей идейной системы Достоевского для советской литературы в целом. Почти вплоть до самой Отечественной войны воздействие Достоевского на советскую литературу явно проявляется только в качестве повода для спора, для опровержения, для пародии.

И конечно, кто сильнее всех испытал на себе воздействие Достоевского, тот чаще всего и последовательнее всех спорит с ним. В книгах Леонова 30-х годов идеи, образы и мотивы, ведущие свою генеалогию из творчества Достоевского и недавно еще подчеркнута и сознательно сопоставляемые самим автором с Достоевским, приобретают часто откровенно сниженный, публицистически-разоблачительный и пародийный смысл.

Так — и это на самой поверхности, — монастырским сценам в «Братьях Карамазовых» автор «Соти» явно противопоставляет встречи большевиков-строителей с монахами в лесном скиту, предельно обнаженно показывая жалкую беспомощность защитников религиозного квиетизма перед насущными проблемами страны и их готовность сомкнуться с контрреволюционными силами, тянущими Россию в XVI век. Уже безо всякого почтения перед страданиями мыслящей личности рисуются карикатуры на интеллигентов, отстаивающих свое право на индивидуальное решение общих проблем. Жестко отмечается героями самое элементарное сострадание к слабому и «отставшему», как пережиток, только мешающий рациональной перестройке мира и человека. Так, на оправдания деревенской bestолковщины со стороны сотинского крестьянства: «Мужик — дите», герой Леонова бросает презрительно: «Пора бы и вырасти». За коротким этим диалогом встает теперь не только решительный отказ признать за деревней право хоть на минутное промедление перед неизбежным выходом из своей замкнутости на пути активного исторического творчества, но и полный отказ видеть во всех

традиционных формах жизни деревни хоть какую-то долю духовных или хотя бы чисто эстетических ценностей. И в этих новых крайностях максимализма отечественной литературы были уже заложены корни будущих покаяний перед деревней, причудливые ростки которых можно наблюдать сегодня, и новая необходимость в переоценке традиций Достоевского.

*

В гораздо меньшей степени, чем художественный опыт Достоевского в изображении комической, драматической и трагической двойственности человеческой психики, имел значение для советской литературы 20—30-х годов опыт Достоевского в изображении положительно-прекрасного человека и поиски нравственных принципов поведения человека, приближающегося в жизни к идеалу.

На первый взгляд может показаться, что сама попытка сопоставить в этом отношении Достоевского с советской литературой может быть осуществлена в смысле прямого противопоставления: с одной стороны, человек-борец, человек-работник, ради достижения общего счастья на земле преобразовывающий природу, общество и свою душу, с другой стороны, одинокий образ Христа как идеальное воплощение любви, всепрощения и терпения и отдельные черты его в кроткой и покорной Сопе Мармеладовой, в детской наивности и доходящей до болезненной обнаженности правдивости князя Мышкина, в проповедях старца Зосимы и религиозных сомнениях Алеши Карамазова. Какой же здесь может быть объединяющий элемент, кроме ожесточенной борьбы?

Однако сама напряженная потребность Достоевского в положительно-прекрасном человеческом примере, живущем сейчас и действующем на земле, жажда создать такой образ, вера в необходимость его не могли пройти даром для нравственного и художественно развитого человечества. Очень наивными и мало убедительными выглядят утверждения, что образы Мышкина и Алеши Карамазова — чуть ли не неудачи Достоевского, свидетельствующие только о несостоятельности, только о поражении его положительных идеалов¹.

¹ См. напр., статью Ю. Г. Кудрявцева в книге «Проблемы нравственного формирования личности». — Изд-во МГУ, 1967, стр. 218, 219, 220, и книгу того же автора «Бунт или религия (о мировоззрении Ф. М. Достоевского)», Изд-во МГУ, 1969.

Один интерес широкой общественности последних лет к «Идиоту» на экране и на сцене заставляет задуматься о том, в чем же заключается для наших современников положительный итог поисков Достоевским «прекрасного человека».

Постоянная и страстная устремленность Достоевского «к некоторому полюсу» положительных идеалов, отмеченная Луначарским, приводила Достоевского к настойчивым, длительным и трудным поискам реалистического воплощения идеальных нравственных начал в прекрасной личности его современника. И уже одна эта тенденция творчества Достоевского, высочайше оцененная русской революционной демократией в лице Щедрина, делает не только возможными, но и необходимыми сопоставления размышлений, поисков, неудовлетворенности, новых усилий Достоевского с теми исканиями, которыми было отмечено развитие советской литературы 30-х годов.

Создание образа положительного героя, образа прекрасного человека, человека, предвещающего своим жизненным примером будущее,— главная задача, которую ставят перед собой и стремятся разрешить почти все советские писатели 30-х годов. Рядом с размышлениями над тайной создания самой характерной фигуры эпохи всегда встают мысли о художественном воплощении положительного образа мыслей и поведения современника.

«Как рождаются типы мировой литературы, переживающие свое время? — спрашивает самого себя в дневнике А. Афиногенов в 1938 году.— Дон Кихот... Робинзон... Гулливер... Гамлет... Шейлок... Вертер... Чацкий... Печорин... Хлестаков... Карамазов... Каренина... Чичиков... Родается ли у нас такой вот тип... определяющий полосу жизненного развития страны? Пока еще нет... нет его...» И тут же другая запись: «Надо дать идеальный тип, чтобы его любили, писали бы ему письма, подражали... или такой тип невозможен, потому что жизнь интереснее всяких типов... Неверно, чепуха...» И еще одно предположение, одна догадка по этому же поводу: «У нас таким новым типом эпохи должна быть молодая женщина... Именно на ней легче всего проследить изменения и конфликты...»¹

О том же, о своей тоске по художественному воплощению сегодняшнего и «типа» и «идеала» писал в 1930 году

¹ А. Афиногенов, Дневники и записные книжки, «Советский писатель», М. 1960, стр. 162—163.

Л. Леонов Горькому: «В некоем величественном ряду стоят — Дант, Аттила, Робеспьер, Наполеон (я о типах!), теперь сюда встал исторически новый человек, пролетарий ли? не знаю, — новый, это главное... Вот и требуется отыскать формулу его, найти ту философическую подоплеку, благодаря которой он встал так твердо и, разумеется, победит. Все смыслы мира нынешнего, скрещиваясь в каком-то фокусе, обуславливают его победу. Вот о нем надо писать — о том, чего еще нет». И несколько ниже: «Сейчас главное — хотеть, желать, делать что-то литературой... Итоги нужно делать...»¹

В течение всех 30-х годов Л. Леонов пытается создать образ героя, воплощающего нравственный идеал своего времени, — образ строителя, творчески переоборудующего планету, борца, сметающего с дороги социализма его врагов и отжившие предрассудки старых истин. Но именно попытки Леонова изобразить положительного героя эпохи в полном соответствии с «формулой» эпохи встречали наибольшие возражения критики во главе с самим Горьким, абсолютно отвергнувшим леоновского Курилова из «Дороги на океан» и в качестве положительного этического образца, и в качестве убедительного реалистического образа. Не опровергая самой нравственной формулы, критика 30-х годов не приняла героя, созданного по этой формуле, и при всей иногда грубости самих споров о герое Леонова в них уже можно было увидеть возможности преодоления того разрыва, который образовался между этическим идеалом эпохи и конкретными формами его выражения.

Интересны в этом смысле аргументы Бруно Ясенского, защищавшего леоновского героя от предъявленных претензий в недостаточной «гармоничности», от упреков за трагическую ноту, звучавшую в изображении положительного героя современности. Б. Ясенский на примерах своего времени доказывал, что аскетизм и жертвенность человека, приближающегося в своем поведении к этическому идеалу, — явления исторически вынужденные и исторически неизбежные, но явления высокой морали, что требовать от человека только оптимизма и гармонии во что бы то ни стало — безнравственно: «Пока в застенках фашистской Германии томится Тельман, пока в странах фашизма каждый день стойко поднимаются на эшафоты

¹ «Литературное наследство», т. 70, стр. 257.

десятки лучших солдат революции, пока классовый враг не разбит и не обезоружен во всем мире, элемент мужественного самопожертвования является и будет являться неотъемлемой чертой каждого большевика». В ответ на упреки герою Леонову в бездеятельности, вынужденной смертельной болезнью, Б. Ясенский пытался уточнить и эту черту нравственного кодекса 30-х годов, доказывая, что не только сам непосредственный практический результат деятельности человека важен для других людей, но и нравственный пример высокой морали, который он собой воплощает. «...Сила их идейной радиации такова,— писал Б. Ясенский о героях, обреченных на бездеятельность или на неудачу в деятельности,— что, даже будучи лишены возможности непосредственно воздействовать на мир своими делами, они воздействуют на своих современников, ежедневно и ежечасно возвышая их и толкая вперед»¹.

Поучительный пример сложного взаимодействия с идеями и образами Достоевского советских писателей 30-х годов, ищущих положительных нравственных принципов своего времени и их художественного воплощения, представляют некоторые моменты творчества А. Платонова и как критика, и как художника. С одной стороны, в непосредственном отношении к идейному наследию Достоевского А. Платонов выражает типично-характерную позицию 30-х годов, не уступая категоричностью своего отталкивания от Достоевского В. Ермилову, а может быть и идя дальше В. Ермилова. С другой стороны, в своих собственных поисках положительного идеала и историко-литературной трактовке этого идеала А. Платонов во многом смыкается с Достоевским, вероятно, неожиданно или даже неосмысленно для самого себя. На этих примерах наглядно видно, как в 30-е годы назревала потребность в усложнении самого нравственного идеала.

Речь о Пушкине Достоевский, как известно, кончил такими словами: «Пушкин умер в полном развитии своих сил и бесспорно унес с собою в гроб некоторую великую тайну. И вот мы теперь без него эту тайну разгадываем» (10, 459). «Но в чем же тайна произведений Пушкина?» — спрашивал А. Платонов в 1937 году в статье «Пушкин — наш товарищ», как бы прямо продолжая речь

¹ «Литературная газета», 1936, № 27, 10 мая.

Достоевского. В этой статье А. Платонов отвечал на вопрос о тайне Пушкина так: «Мы видим море, но за ним предчувствуем океан. Произведение кончается, и новые, еще большие темы рождаются из него сначала. Это семя, рождающее леса»¹. А. Платонов и здесь перефразировал мысль Достоевского: «Не было бы Пушкина, не было бы и последовавших за ним талантов» (10, 454). Но для Достоевского, конечно, не в этом заключалась «тайна» Пушкина. Тут-то для него все было ясно, и А. Платонов тоже скоро вернется к разгадке «тайны». Пока же, в этой статье, А. Платонов из «океана» русской литературы, рожденного Пушкиным, изымает Достоевского. Да, впрочем, и во всей литературе XIX века (включая Гоголя и Щедрина и как-то не замечая Л. Толстого) — до самого М. Горького — писатель видит лишь измельчание пушкинской традиции: «Универсальное творческое сознание Пушкина после него не перешло ни к кому. Эксплуатировались, так сказать, лишь отдельные элементы наследства Пушкина. Но поскольку у Пушкина эти элементы входили в его живую творческую гармонию, то, будучи примененными по отдельности, они, эти элементы, в некоторых произведениях послепушкинских писателей принесли даже вред»². Проследив затем, как у Гоголя «пушкинский человек исчез», как у Щедрина народ, по сравнению с «господами», выглядит «почти не лучше» этих последних, А. Платонов следующим образом писал о Достоевском: «Особенно далеко отошел от Пушкина и впал в мучительное заблуждение Достоевский; он предельно надавил на жалобность, на фатальное несчастье, тщетность, бессилие человека, на мышиную возню всего человечества, на страдание всякого разума». «...Нам кажется,— продолжал А. Платонов,— Пушкин бы ужаснулся конечному результату кое-каких сочинений своих последователей, продолжателей дела русской литературы... Живые элементы пушкинского творчества, взятые отдельно, умерли и выделали яд. Еще все напоминало Пушкина, но на самом деле его уже не было. Великая по форме и по намерениям русская послепушкинская литература, вызывая тоску и голод в читателе, не могла все же его накормить, утешить и правильно направить в будущее»³. Только М. Горький, по мнению А. Пла-

¹ «Литературный критик», 1937, № 1, стр. 59.

² Там же, стр. 59.

³ Там же, стр. 60.

тонова, обратился «к читателю-человеку с полноценным хлебом насущным», и Горький в этой статье воспринимался как прямой антипод Достоевского: «Нам теперь понятно, — писал А. Платонов, — почему именно Горький, а не Достоевский, имел полноценный, «неотравленный хлеб». Дело здесь не в таланте; дело в том, что хозяином истории стал действительный кормилец и утешитель человечества — пролетариат»¹.

Таким образом, перед нами вполне традиционная для середины 30-х годов схема развития русской литературы, и можно было бы на ней и не останавливаться ввиду ее ясности и распространенности, если бы не два следующих дополнительных обстоятельства. Первое из них — напечатанная через полгода статья А. Платонова «Горький и Пушкин». Второе — собственное творчество А. Платонова, являющее собой в некоторых отношениях явное, хотя и своеобразное развитие идей Достоевского о положительно-прекрасном человеке.

Статья «Пушкин и Горький» — поправка и уточнение писателем самого себя. Линии литературного движения видятся ему прежними, место, отводимое Достоевскому в этом движении, остается неизменным, но линии стали тоньше и разветвленнее, а место Достоевского — значительнее, хотя А. Платонов по-прежнему или не осознает, или не признается в силе воздействия на самого себя, в том числе на себя, пишущего данную статью, отвергаемого им Достоевского. Прежде всего А. Платонов по-новому, иначе, чем полгода назад, объясняет, что такое «тайна» Пушкина, оставленная им для разгадки потомкам. С заново предпринятой разгадки этой «тайны» и начинается статья «Пушкин и Горький»: «Пушкин угадал и поэтически выразил «тайну» народа, бережно хранимую им, может быть даже бессознательно, от своих многочисленных мучителей и злодеев». А понимает А. Платонов «тайну народа», то есть «таинственного, безмолвного большинства человечества, которое терпеливо и серьезно исполняет свое существование», как способность к «бесконечному жизненному развитию». В этой способности А. Платонов видит «прогрессивное начало всего человеческого существа», которое в России понял и выразил первым Пушкин: «В Пушкине народ получил свое собственное воодушевление и узнал истинную цену жизни, заключенную не

¹ «Литературный критик», 1937, № 1, стр. 60.

только в идеальных вещах, но и в обыкновенных, не только в будущем, но и в настоящем»¹.

Где же у Пушкина нашел А. Платонов наиболее полное выражение главных, по его мнению, народных начал, «скрытых», «секретных» средств для питания собственной души и для спасения жизни от истребления «высшими людьми»?² Да прежде всего в Татьяне Лариной, то есть в том самом образе, в котором и Достоевский видел высшее проявление пушкинской «веры в русский народный характер» (10, 453), — Достоевский, столь решительно отвергаемый А. Платоновым в качестве продолжателя благотворных традиций русской литературы. И если Достоевский видел в Татьяне Лариной «тип положительной и бесспорной красоты» (10, 452), тип, «стоящий твердо на своей почве» (10, 447), то ведь и А. Платонов вслед за Достоевским поставил Татьяну Ларину в начале ряда пушкинских народных типов («от Татьяны Лариной до цыган и нищих, поющих в ограде Святогорского монастыря») и нашел именно в ней выражение тех качеств, которые считал главными народными качествами: «...«Бедный человек» Татьяна Ларина, которой жить печально, одиноко и душевно невозможно, находит силу своего счастья и спасения в собственном жизненном развитии, ассимилирующем всякое горе, в естественной тайне своего человеческого сердца, в женственном чувстве, которое верно бережет другого человека и до сих пор хранит и сохранило целое неистовое человечество — руками и сердцем многих Татьян Лариных — человечество, много раз бывшее готовым пасть духом и склонить голову к земле, к могиле»³. И в анализе отношений Татьяны и Онегина А. Платонов вслед за Достоевским отдает неизмеримое предпочтение любящему уму и верному сердцу женщины, видя в ее отказе от любимого человека истинную высоту нравственного идеала: «Чувство Татьяны очеловечивается, облагораживается до мыслимого предела, до нетленности»⁴, — пишет А. Платонов.

Подойдя так близко, насколько это вообще возможно, к Достоевскому в его понимании Пушкина, Платонов в этой части своей статьи нигде не ссылается на самого Дос-

¹ «Литературный критик», 1937, № 6, стр. 63.

² Там же, стр. 66.

³ Там же, стр. 64, 66.

⁴ Там же.

товского. А перейдя затем к судьбе пушкинского наследства и оставаясь в уверенности, что произошло «обеднение» русской литературы, когда «большая группа русских классиков, не заменив целиком Пушкина, все же (курсив мой.— Е. С.) несла общими усилиями пушкинскую службу, А. Платонов по-прежнему видит в Достоевском свидетельство того, что «литература стала утрачивать пушкинский пророческий дар, то ясновидение действительности, питавшее пушкинское творчество и делавшее его реалистической истиной». Достоевский продолжал оставаться для Платонова односторонним искажением перспектив отечественной истории: «Достоевский,— говорится в статье «Пушкин и Горький»,— показал разложение душ «бедных людей» под влиянием истощающего насилия «господ» всех рангов; он пытался доказать, что дело с человеческой жизнью на земле не получится: если она и была когда-то, при Иисусе Христе, то теперь пришел в мир Инквизитор, и его не выживет отсюда никто; больше того, он, Инквизитор, даже прав. Мы легко угадываем здесь глубокое предчувствие Достоевским фашизма; однако он не мог предугадать главного и решающего — пролетарской революции и коммунизма, а то, что Достоевский понимал под именем социализма, на самом деле не имеет с ним ничего общего»¹.

Идеи Пушкинской речи или «Идиота» (на постановку которого в Воронежском театре А. Платонов писал рецензию еще в 1920 году) никак не соотносились самим писателем с этой односторонней характеристикой Достоевского, с его пониманием народности литературы и положительного героя в литературе. Но в том, кого А. Платонов считал истинным продолжателем дела Пушкина, в М. Горьком, писатель теперь уже увидел не полного антипода Достоевского, как полгода назад, а явление более сложное в смысле традиции. «Народное, пушкинское «да здравствует разум»,— писал А. Платонов,— стушевывалось у Горького иногда темной глубиной Достоевского»², а объяснял А. Платонов это «стушевывание» (словечко, изобретением которого так гордился Достоевский!) усвоением Горьким русской культуры XIX века «со всем ее добром и со всей ее отравой»³.

¹ «Литературный критик», 1937, № 6, стр. 73—74.

² Там же, стр. 77.

³ Там же.

Находя в бабушке Алеши Пешкова прямое продолжение пушкинского изображения положительных народных типов, в деде героя «Детства» А. Платонов видит начало противоположное. «В дедушке Василии Васильевиче,— пишет А. Платонов,— дан образ нарастающего зверства... В этом оригинальном, совершенно реалистическом типе человека Горький следует тематической традиции некоторых послепушкинских писателей — об убывании человека под влиянием темнеющей действительности»¹.

И еще один пример из той же статьи. А. Платонов разбирает рассказ «Страсти-мордасти», чтобы показать, как Горький находил «людей будущего» там же, где их находил и Пушкин, то есть в «народе, зачумленном горем и нуждою, обессиленном каторжной работой и все же хранящем в себе тайну своего терпения и существования и свет того воодушевления, который Пушкин превратил некогда в «уголь, пылающий огнем»². Видя в этом рассказе Горького пророческий призыв, «требующий преобразования жизни», А. Платонов так формулирует свое понимание рассказа: «В пустынном мире Горький нашел ребенка, брошенного и забытого, как труп, поднял его к себе на руки, согрел и сам около него согрелся — вот о чем написано в рассказе «Страсти-мордасти»³. Читая эти слова, трудно не удивиться еще раз тому обстоятельству, что писатель середины 30-х годов нашего века исключал Достоевского из той гуманистической проблемы, которая его самого захватывала до глубины души. Сколько раз сам А. Платонов писал об этом не по летам взрослому и все-таки невинному ребенку-мудрецу, обитателю нищего угла, маленьком человеке, полном презрительной требовательности к тем, кто бросил его в «яростный», но прекрасный мир? И он был уверен, что без Достоевского и даже вопреки Достоевскому, стали жить в русской литературе эти мучающие и его душу картины и образы? Да и сама фразеология А. Платонова при разборе рассказа «Страсти-мордасти», кому она ближе — Пушкину, Горькому или Достоевскому: «народ, зачумленный горем и нуждою, обессиленный каторжной работой», «тайна терпения», «пророческий дар», «ребенок, брошенный и забытый, как труп в пустынном мире»? И все это без Достоевского и вопреки Достоевскому?

¹ «Литературный критик», 1937, № 6, стр. 83.

² Там же, стр. 80.

³ Там же, стр. 81.

Отношение А. Платонова к Достоевскому, как оно выразилось в статьях о Пушкине, являет собой крайне парадоксальный пример того, к какому противоречию пришла критика 30-х годов в восприятии и развитии традиций литературы XIX века. Причем особенно знаменательна в этом отношении внутренняя связь с теми сферами творческого мира Достоевского, где сосредоточились его размышления о положительных нравственных началах народного характера. Художественная практика А. Платонова подтверждает неслучайность совпадения мыслей и мироощущения этого писателя с некоторыми сторонами творчества Достоевского, в частности, в направлении поисков положительного героя, «прекрасного человека».

В то время как близость, например, Л. Леонова 30-х годов к Достоевскому почти исчерпывалась изображением «трагизма подполья», А. Платонов, отрекаясь от «темноты» Достоевского во имя пушкинской гармонии, по сути дела, подхватывает самую, казалось бы, чуждую для настроений 30-х годов линию творчества Достоевского: утверждение нравственной красоты аскетической жертвы. И А. Платонов, как сын своего времени, конечно же, прежде всего следовал той заповеди своих современников, которая лучше всего выражалась словами Короленко: «Человек рожден для счастья, как птица для полета». И он писал об этом общем счастье, за которое борются его герои. Одну из лучших своих повестей Платонов так и назвал «Джан», что, как следует из сноски к заглавию повести, означает по-туркменски: «душа, которая ищет счастья»¹.

Но почти одновременно со статьями о Пушкине А. Платонов пишет рассказ «Уля»², в котором стремится осмыслить взаимодействие двух сил: каково людям от присутствия рядом с ними «прекрасного человека», через которого они видят правду о себе, и каково этому человеку, отъединенному своими особенными, «прекрасными» качествами от людей. «Уля» — притча, и потому в ней с прямолинейной ясностью сопрягаются эти две идеи.

«Жил однажды на свете...» — нет, не «бедный рыцарь», а «прекрасный ребенок». Это была девочка, и «каждый, кто смотрел на нее, был честен и добр», потому что «в глазах ее отражалась одна истинная правда». Но сама Уля

¹ Андрей Платонов, Избранное, «Московский рабочий», 1966, стр. 216.

² Там же, стр. 480—487.

не знала своего свойства, потому что была «еще мала и неразумна». «Всякий любовался Улей и думал, что жить хорошо, раз она существует на свете», но в то же время люди и боялись успеть как следует рассмотреть себя в этих глазах. Приемных родителей девочки беспокоили ее странности, но доктор сказал им, что «у нее все пройдет, когда она вырастет».

Дальше А. Платонов в своей притче «о прекрасном ребенке» ставит вторую ее проблему: каково самому человеку, отражающему правду? Писатель рассказывает о странной девочке, что, обладая столь необходимейшим людям свойством, «...сама она не видела правды и видела ложь. И словно замершие в удивлении, осматривали весь свет ее доверчивые грустные глаза, не понимая того, что они видят». А. Платонов говорит, что его Уле было «хуже, чем слепой», потому что она не могла жить «как все люди». И тогда на помощь писателю, не желающему мириться с отъединением от мира, с младенческим незнанием человеком мира даже как условием его «красоты», приходит чудодейственная любовь родной матери: «Поцелуй матери исцелил Улины глаза, и с того дня она стала видеть белый свет, озаренный солнцем, так же обыкновенно, как все другие люди». Писатель, казалось бы, приветствует такое исцеление путем приобщения прекрасного, особенного человека к общей жизни. Но итог не однозначен. Потеряв свойство «отражать» правду, Уля со своей красотой оказалась «лучше, чем нужно людям; и поэтому люди любовались ею, но сердце их оставалось равнодушным к ней». Так и остаются пока в противоречии эти две потребности — нравственная необходимость людей в особенно прекрасном человеке, говорящем им самим своим существованием о том, какие они есть и какими должны бы были быть, и столь же насущная необходимость в здоровой нормальности, «обыкновенности» прекрасного человека, не отъединенного от людей своей особенностью, которая воспринимается и им и другими как странная болезненность.

Герой большинства произведений А. Платонова чаще всего обладал той же типичной биографией рядового своего современника, что и герой многих советских писателей 30-х годов. Он участвовал в гражданской войне, участвовал в строительстве социализма, он бывал счастлив отдать «безраздельно и беззаветно» душу и тело другим людям, но его счастье отнюдь не гармоничное, а мучительное — необходимое ему и в то же время мучительное.

В рассказе «Река Потудань» это странное счастье полного самопожертвования изображается в сфере интимных отношений, в любви мужчины к женщине. В повести «Джан» формы счастливого, убежденного и мучительного подвига героя приобретают легендарный, мифологический характер (так полуживой герой, как новый Прометей, отбивается от хищных птиц, готовых его растерзать), подчеркивающий безмерность этой готовности к полному растворению своего «я» в заботе о благе гибнущего от голода народа «джан».

Этой сосредоточенностью на создании героя, борющегося за народное счастье, А. Платонов не стоит особняком в литературе 30-х годов. Но в силу некоторых особенностей его творчества — совмещение в одном лице художника и критика, отвлеченная философичность ряда образов, обнаженная постановка нравственных проблем, тяготение к притче — на примере А. Платонова с большой наглядностью видно, как в глубине 30-х годов, в пределах представлений и идеалов 30-х годов, уже рождаются некоторые идеологические тенденции, которые приобрели значение в годы Отечественной войны и после войны.

Дальнейшее изучение связи советской литературы с классическим наследием поможет понять, как традиции Достоевского вошли в ее творческий опыт. Конкретное исследование развития этой традиции в военные и послевоенные годы — далеко еще не осуществленная задача.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абрамович Г. Л.— 536.
 Аверкиев Д. В.— 144, 166.
 Всеенко В. Г.— 139, 140.
 Аврелий Виктор Секст — 398.
 Аддисон Д.— 166.
 Адорно Т.— 589.
 Азарова Н. И.— 648.
 Айвазовский И. К.— 146.
 Айзман Д. Я.— 559.
 Аксаков И. С.— 60, 424, 427,
 429, 436, 438, 447—449, 458,
 459.
 Аксаков К. С.— 113, 427, 429,
 447, 456, 457, 535.
 Александр II — 14, 417, 524.
 Александр III — 33.
 Алексеев М. П.— 104, 395.
 Альтман М. С.— 86.
 Алчевская Х. Д.— 194, 325, 527.
 Андреевский С. А.— 511, 512.
 Андриевская А. А.— 279.
 Анненков П. В.— 137, 306, 367,
 496.
 Антонович М. А.— 14, 260, 261,
 431, 449, 457, 593, 594.
 Анциферов Н. П.— 528.
 Апостолов (Ардепс Н. Н.) —
 473, 522, 527.
 Арагон Л.— 279.
 Арденс П. Н.— см. Апостолов.
 Арманд И. Ф.— 92, 529, 531.
 Аскоченский В. Й.— 169.
 Аттила — 668.
 Афиногенов А. Н.— 576, 604, 605,
 609, 613, 667.
 Ахматова Л. А.— 308.
 Бабель И. Э.— 629.
 Бабеф Г.— 176.
 Байрон Д.-Г.— 104, 105, 109, 345,
 347, 389, 409, 411, 418, 569.
 Бакунин М. А.— 17, 176, 178,
 489, 541, 588, 615.
 Бальзак О.— 102, 103, 105, 110,
 111, 125, 262, 264, 283, 290,
 327, 328, 345, 347, 383, 410,
 565, 596.
 Барнс Х. (Barnes H.)— 233, 234.
 Барретт В. (Barrett W.) — 214,
 219, 228, 250.
 Бахтин М. М.— 54, 98, 159, 160,
 161, 186, 262, 273, 285, 286,
 293, 309, 551, 552, 574, 613,
 614.
 Башуцкий А. П.— 307.
 Белецкий А. И.— 279, 285, 304.
 Белинский В. Г.— 11, 33, 34, 52,
 80, 104, 113, 158, 183, 222,
 223, 260, 295, 306, 313, 314,
 349, 356, 358, 361, 362, 375,
 376, 393, 396, 416, 421, 433,
 439, 443, 450, 457, 487, 489,
 491, 495—497, 530, 533, 539,
 543, 544, 550, 588, 589, 606,
 654.

- Белкип А. А.— 344.
 Бельчиков Н. Ф.— 412, 488, 489.
 Белый Андрей (Бугаев Б. Н.) —
 160, 470, 542, 560, 618.
 Бенгам И.— 17.
 Беранже П.-Ж.— 345.
 Бердяев Н. А.— 95, 198, 214—217,
 219, 220, 224, 226—228, 240—
 242, 255, 257, 258, 430, 431,
 470, 568.
 Берковский Н. Я.— 266.
 Берлинер Г. А.— 127.
 Бертон Р.— 383.
 Беэр А. В. (Ржевская)— 489.
 Бибииков П. А.— 189.
 Бирмен Р.— 219.
 Бирон Э.— 535.
 Бирюков П. И.— 476, 483.
 Бисмарк О.— 22, 167.
 Благой Д. Д.— 518.
 Бланки Л. О.— 20.
 Блок А. А.— 207, 209, 351, 406,
 527, 590, 605, 626, 628, 629.
 Бовуар Симона де — 227.
 Бондаренко Т. Д.— 94.
 Бонч-Бруевич В. Д.— 529.
 Борщевский С. С.— 430, 495, 533.
 Боткин В. П.— 137.
 Боткин С. П.— 36.
 Бочаров С. Г.— 285, 293.
 Брайт Д.— 189.
 Брандес Г.— 468.
 Брейзак (Breisach E.)— 211.
 Брехт Б.— 605.
 Бронников Ф. А.— 151, 155.
 Булгаков В. Ф.— 485.
 Булгаков С. Н.— 216, 470, 484.
 Булгарин Ф. В.— 371.
 Булвер-Литтон Э.-Д.— 334.
 Бунин И. А.— 558.
 Бурже П.— 466.
 Бурсов Б. И.— 200, 469, 474, 476.
 Бутервек Ф. (Bouterwek F.)—
 289.
 Бутков Я. П.— 298, 299, 301, 312.
 Бялик Б. А.— 88, 545, 571.
 Бялый Г. А.— 203.
 Вагнер Р.— 207.
 Васиолек Э. (Wasiolec E.)— 330.
 Вересаев В. В.— 514, 517.
 Винкельман И. И.— 135.
 Верхэм Д.— 219, 220.
 Винниченко В. К.— 92, 529, 530.
 Виноградов В. В.— 196, 197, 261,
 285, 286, 300, 304, 358, 362,
 363, 517, 518.
 Вишьи А.-В. де — 465.
 Вогюэ Э.-М. (Vogüé E. M.) —
 97, 275, 362, 463, 464, 466,
 468, 601.
 Войтоловский Л. Н.— 515, 516.
 Волгин И. Л.— 166, 582.
 Волков В. К.— 179.
 Вольтер — 97, 411.
 Вольтский А. Л.— 470, 512, 520,
 521, 547.
 Воровский В. В.— 571.
 Воронский А. К.— 599, 639.
 Врангель А. Е.— 168.
 Врубель М. А.— 266.
 Галаган Г. Я.— 488.
 Галактионов А. А.— 495, 524, 593.
 Ганц Г.— 466, 468.
 Гарибальди Д.— 373, 375.
 Гауптман Г.— 569.
 Гаршин В. М.— 203, 558.
 Ге Н. Н.— 12, 151, 154, 155.
 Гегель Г.-В.-Ф.— 50, 135, 221,
 222, 262, 583.
 Геннекен Э.— 463, 464, 466.
 Герцен А. И.— 10, 13, 16, 28, 33—
 35, 52, 56, 57, 59, 60, 67, 73,
 165, 183, 184, 192, 203, 237,
 268, 315, 353, 354, 374, 387,
 437, 442, 457, 490—493, 495,
 503, 525, 533, 535, 537, 587,
 593.

- Герцен Е. А.— 203, 237.
 Гершензон М. О.— 215.
 Герштейн Э. Г.— 308.
 Гессе Г.— 613.
 Гете И.-В.— 185, 202, 345, 411,
 531, 545, 569, 605, 667.
 Гинзбург Л. Я.— 183, 184.
 Гиппиус З. Н.— 216, 542.
 Гладков Ф. В.— 604.
 Гливенко И. И.— 540.
 Гоголь Н. В.— 10, 11, 102, 111,
 113, 125, 139—141, 153, 156,
 158, 209, 260, 266, 275, 284—
 286, 291—300, 304, 306—313,
 344, 348, 349, 356, 358—363,
 373—375, 379, 420, 421, 441,
 479, 485, 564, 605, 619, 626,
 635, 652, 667, 670.
 Головин К. Ф. (Орловский) —
 512.
 Голсуорси Д.— 97, 464, 513.
 Гольденвейзер А. Б.— 489.
 Голяков И. Т.— 335.
 Гомер — 100, 102, 103, 107—111,
 113, 135, 136, 345, 514, 561.
 Гончаров И. А.— 52, 119—121,
 139, 265, 333, 350, 420, 479,
 507, 537, 552, 567, 570, 571,
 596.
 Горбачев Г. Е.— 430.
 Горнфельд А. Г.— 100.
 Горький М. (Пешков А. М.)—
 81, 82, 88, 93, 216, 344, 350,
 389, 411, 426, 484, 493, 501,
 523—602, 604, 617—621, 624,
 634, 635, 661, 668, 670, 671,
 673, 674.
 Гофман Э.-Т.-А.— 102, 103, 284,
 286—291, 305, 306, 310, 347,
 596, 599, 654.
 Градовский А. Д.— 68, 166, 182,
 358, 436.
 Грановский Т. Н.— 489.
 Греко Эль — 101.
 Гриб В. Р.— 110.
 Грибоедов А. С.— 140, 141, 191,
 265, 441, 605, 667.
 Григорович Д. В.— 476.
 Григорьев А. А.— 49, 193, 209,
 428—431, 440, 446, 447, 453.
 Григорьев А. Л.— 156.
 Григорьев С. Т.— 93.
 Грин М. (Greene M.)— 212.
 Гроссман Л. П.— 98, 104, 147, 160,
 261, 323, 325, 334, 348, 349,
 359, 361, 382, 395, 417, 423,
 430, 528, 615.
 Гудзий Н. К.— 473, 474.
 Гуль Р.— 232.
 Гумбольдт А.— 113.
 Гуральник У. А.— 127, 165, 435.
 Гус М. С.— 165, 224, 225, 430,
 447, 455.
 Гусев Н. Н.— 472, 473, 478, 481,
 485, 490.
 Гюго В.-М.— 102—104, 125, 144,
 162, 163, 328, 329, 345, 347,
 465, 573, 575, 596.
 Даль В. И.— 644.
 Данилевский Н. Я.— 178, 428,
 429, 447.
 Данте А.— 261, 354, 531, 545, 668.
 Дантес Ж.-Ш.— 405.
 Дарвин Ч.— 17.
 Дезан У. (Desan W.)— 226.
 Деркач С. С.— 127.
 Десницкий В. А.— 206.
 Дефо Д.— 667.
 Джексон Р.-Л. (Jackson R. L.)—
 98.
 Джойс Д.— 335, 532, 539.
 Джушковские — 167.
 Дидро Д.— 50, 51, 65, 329.
 Диккенс Ч.— 125, 155, 156, 158,
 263, 264, 266, 346, 347, 479,
 573, 596.
 Дмитриев С. С.— 428.

- Дмитриева Л. С.—170, 200.
 Днепров В. Д.— 264, 265.
 Добролюбов Н. А.— 14, 21, 52, 100, 108, 127.—131, 133, 134, 138, 260, 266, 314, 370, 456, 460, 493, 496, 497, 530, 533, 537.
 Долинин А. С.— 56, 59, 79, 199, 201, 206, 261, 344, 430, 453, 528, 632.
 Достоевская А. Г.— 144, 170, 263, 423, 475, 476.
 Достоевская Э. Ф.— 168.
 Достоевский М. М.— 102, 168, 345, 368.
 Дружинин А. В.— 137.
 Дуров В. А.— 377, 379.
 Дурова Н. А.— 378.
 Дюбарри М.-Ж.— 383.
 Дюма А. (отец)— 146.
 Евнин Ф. И.— 38, 262, 269, 321, 654.
 Европеус А. И.— 489.
 Ермилов В. В.— 551, 618—620, 652, 669.
 Есенин С. А.— 661.
 Ефремов П. А.— 402.
 Жаклар Ш.-В.— 527.
 Жданов В. А.— 521.
 Жорж Санд — 103, 125, 167, 178, 201, 345, 347, 410, 573, 596.
 Жуковский В. А.— 14, 347, 365, 371, 405.
 Зайдман М.— 467, 468.
 Зайцев В. А.— 14, 431, 457.
 Зайчик Р. (Saitschik R.) — 471.
 Замятин Е. И.— 160.
 Заславский Д. И.— 548.
 Засодимский П. В.— 492.
 Зегерс А.— 519.
 Златовратский Н. Н.— 492, 537.
 Золя Э.— 100, 410, 411, 573.
 Зунделович Я. О.— 262, 536, 552.
 Иванов А. М.— 428, 430.
 Иванов В. В.— 616, 617.
 Иванов В. И.— 216, 264, 430.
 Иванов Г. В.— 232, 243.
 Иванов И. И.— 86.
 Иванов-Разумник Р. В.— 430, 468, 470, 471, 498.
 Иванова С. А.— 168, 402.
 Игнатов С. С.— 286, 287.
 Кабе Э.— 178, 654.
 Каирова — 167.
 Каледин А. М.— 651.
 Кальдерон — 101, 156.
 Камю А.— 203, 213, 227, 232, 235—238, 243, 244, 248, 249.
 Кант И.— 135, 651.
 Капустин М. Н.— 613.
 Каракозов Д. В.— 417.
 Карамзин Н. М.— 441.
 Каронин С. (Петропавловский Н. Е.)— 537.
 Кастен — 383.
 Катаев В. П.— 619.
 Катаев И. И.— 625.
 Катков М. Н.— 34, 139, 384, 397, 476, 534, 595.
 Кауфман В. (Kaufman W.) — 210, 233.
 Кафка Ф.— 218, 233, 234, 242, 243, 532, 539.
 Качалов В. И.— 266, 271.
 Кашина-Евреинова А. А.— 528.
 Кашкин Н. С.— 478, 489.
 Кел Р. (Cugl R.)— 327.
 Кипренский О. А.— 266.
 Кирай Д.— 310.
 Киреевский И. В.— 427, 429, 436, 441, 442, 489.
 Киреевский П. В.— 429, 441, 442.
 Кирпичников А. И.— 521.
 Кирпотин В. Я.— 46, 47, 51—53, 127, 165, 262, 430, 442, 443, 450, 567.

- Кишепский Д. Д.—201.
 Клеопатра — 398.
 Ковалев В. А.—607.
 Ковалевская С. В.—527.
 Ковалевский В. О.—38.
 Кожин В. В.—344.
 Козаков М. Э.—605.
 Козьмин Б. П.—83.
 Кок Поль де — 334.
 Комарович В. Л.—160, 175, 400.
 Комиссаржевская В. Ф.—268.
 Кони А. Ф.—527.
 Конт О.—221.
 Коншина Е. Н.—164.
 Коперник Н.—286.
 Корвин-Круковская А. В. (Жа-
 клар) — 527.
 Корде Ш.—383.
 Корнель П.—102—104, 138, 345,
 346.
 Корнилова Е. П.—167.
 Короленко В. Г.—514, 675.
 Крамской И. Н.—12.
 Крестовский В. В.—334.
 Кронеберг С.—167, 194, 197.
 Кудрявцев Ю. Г.—431, 433, 666.
 Кузминская Т. А.—481.
 Кузнецов Б. Г.—275.
 Куинджи А. И.—151.
 Кулешов В. И.—460.
 Кункль А. А.—83.
 Кусков П. А.—145.
 Кэррус Х. (Carruth Н.) — 230,
 231.
 Кьеркегор С.-О.—214, 217, 218,
 233, 238, 250, 254.
 Лавров К. Ю.—271.
 Ламенне Г.-Ф.—178.
 Лапшин И. И.—98, 528.
 Ласенер П. Ф.—326.
 Лассаль Ф.—22, 540.
 Лев XIII (папа) —22.
 Леваневский С. А.—604.
 Леви В. Л.—91.
 Ленин В. И.—7, 13, 14, 20, 22, 34,
 37, 40—43, 82, 83, 89—93, 96,
 387, 471, 484, 486—488, 492—
 495, 499—504, 507—511, 527—
 531, 533, 537, 546, 548, 565,
 570, 584.
 Леонов Л. М.—539, 559, 603, 605,
 607—609, 615, 616, 618—620,
 623, 625, 627, 632, 635, 639,
 642—651, 658—660, 662—665,
 668, 669, 675.
 Леонтьев К. Н.—78, 94, 95, 171—
 173, 175, 178, 179, 189, 198,
 207, 425—429, 484, 515.
 Лермонтов М. Ю.—21, 266, 273,
 333, 348, 349, 420, 667.
 Леру П.—489, 654.
 Лесков Н. С.—201, 518, 537, 558.
 Лессинг Г.-Э.—146.
 Либедицкий Ю. Н.—627.
 Линнер С. (Linner S.) —98.
 Лихачев Д. С.—574.
 Лобанов М. Е.—369, 411.
 Лобачевский Н. И.—274.
 Лозовская Е.—520.
 Ломоносов М. В.—477.
 Лоррен К.—100, 101, 108, 111.
 Лосский Н. О.—199, 470.
 Лувель Л.-П.—383.
 Луговой В. А.—619.
 Лукач Г.—532.
 Луначарский А. В.—94, 261, 331,
 430, 502, 503, 578, 579, 609,
 611—614, 667.
 Любимов Н. А.—557, 558.
 Майков А. Н.—142, 296—298, 300,
 325, 387, 401, 420, 440, 443,
 454, 477, 534, 537.
 Маковский В. Е.—151, 152.
 Малышкин А. Г.—623, 629, 649—
 653, 656—658.
 Мальтус Т.-Р.—17.

- Манн Т.—58, 265, 514, 539, 552.
 Марко Вовчок (Маркович М. А.)
 —127—134.
 Маркс К.—18, 20, 50, 437, 540.
 Марлинский (Бестужев А. А.)—
 285, 311, 356.
 Марри М. (Murry M.) —467.
 Марсель Г.—213.
 Машинский С. О.—428, 430.
 Мейлах Б. С.—98, 144, 282, 500.
 Менделеев Д. И.—36, 38, 527.
 Мережковский Д. С.—95, 216,
 332, 462, 463, 469—471, 484,
 517, 542, 547, 610.
 Мерперт Я. С.—362.
 Мецкерский В. П.—169, 534.
 Микулич В. (Веселитская Л. И.)
 —485.
 Миллер О. Ф.—461.
 Милль Д. С.—17.
 Мирбо О.—464, 465.
 Михайловский Б. В.—542, 543.
 Михайловский Н. К.—173, 174,
 248, 431, 468, 498, 511, 517,
 526, 593.
 Мольер Ж.-Б.—374, 375, 379.
 Мочалов П. С.—104.
 Мэтьюрин (Матюрин) Ч.-Р.—
 419.
 Мясников А. С.—617.
 Наполеон I —15, 66, 327, 393, 394,
 418, 519, 581, 583, 584, 595,
 668.
 Наполеон III —241.
 Наумов Н. И.—492.
 Нейфельд И.—517.
 Некрасов Н. А.—13, 70, 73, 117,
 153, 167, 201, 202, 312, 348, 358,
 368, 416, 420, 424, 493, 527,
 534, 535, 537, 550, 568, 662.
 Нечаев С. Г.—14, 19, 20, 44, 63,
 86, 87, 178, 416, 540, 541,
 557.
 Нечаева В. С.—447.
 Никандров П. Ф.—495, 524—525,
 593.
 Никанор (архиепископ) —483.
 Никитин Н. Н.—627.
 Николай I—365, 371, 388.
 Ницше Ф.—18, 19, 217, 218, 233,
 239, 240, 245—248, 251, 254,
 255.
 Нусинов И. М.—615.
 Ньютон И.—274.
 Оболенская В. Д.—557.
 Овчаренко А. И.—576.
 Огарев Н. П.—10, 203, 493.
 Огнев Н. (Розанов М. Г.)—616,
 617.
 Ожье Э.—140.
 Олеша Ю. К.—605, 606, 608, 609.
 Опульская Л. Д.—518.
 Островский А. Н.—120, 121, 139,
 140, 158, 265, 300, 420, 537,
 556, 567.
 Отверженный Н. (Боровой А. А.)
 —462, 463.
 Папавуань —383.
 Переверзев В. Ф.—81, 528, 609—
 611.
 Перов В. Г.—148, 151, 152.
 Петр I —365, 435—439, 535, 582.
 Петрашевский М. В. (Буташев-
 вич) —10, 11, 52, 352—354,
 367, 433, 478, 487—489, 539,
 550.
 Пиксанов Н. К.—120.
 Пильняк Б. А.—160, 560.
 Писарев Д. И.—14, 35, 420, 653.
 Писемский А. Ф.—139, 266, 277,
 469, 521, 537.
 Платонов А. П.—669—677.
 Плетнев В. Ф.—556.
 Плеханов Г. В.—420, 446, 492,
 493, 503.

- По Э.—346.
- Победоносцев К. П.—33, 169, 172, 196, 199, 203, 418, 425, 484, 526, 527.
- Погодин М. П.—170.
- Полевой Н. А.—356.
- Поленов В. Д.—12.
- Полонский В. П.—615.
- Полонский Я. П.—145, 420, 537.
- Помяловский Н. Г.—39.
- Потебня А. А.—205, 206.
- Пришвин М. М.—205.
- Прудон П.-Ж.—22, 178, 188, 189, 540.
- Пруст М.—335, 531, 539.
- Пруцков Н. И.—78, 175, 178.
- Прыжов И. Г.—85—87.
- Пушкин А. С.—10, 21, 23, 24, 60, 69, 73, 100—104, 108, 111, 112, 115, 125, 144, 166, 167, 171, 172, 174, 193, 201, 202, 207, 266, 273, 284—286, 297, 306—308, 312, 316, 317, 327, 328, 333, 344—426, 432, 436, 441—443, 477, 479, 480, 485, 506, 535, 543, 580—582, 605, 619, 635, 647, 648, 669—675.
- Пырьев И. А.—271.
- Радищев А. Н.—354, 355, 388.
- Радлов Э. Л.—79.
- Раевский А. Н.—418.
- Расин Ж.—100, 102—104, 111, 138, 345, 346.
- Рафаэль С.—100, 101, 107, 108, 110, 111, 112.
- Рембрандт ван Рейн—101, 111, 526.
- Рашин А. Г.—81.
- Ремизов А. М.—160, 607.
- Репин И. Е.—34, 151, 152, 513, 514.
- Решетников Ф. М.—60, 82, 117, 445, 568.
- Ризенкампф А. Е.—399.
- Робеспьер М.—668.
- Розанов В. В.—49, 50, 55, 58, 74, 75, 95, 198, 199, 216, 515, 547, 569.
- Розенблюм Л. М.—78, 87, 144, 412.
- Ролан Р.—514, 544.
- Ромм М. И.—620.
- Ротшильд Д.—15, 66, 319, 327, 378, 379.
- Руссо Ж.-Ж.—465, 531, 545.
- Сакулин П. Н.—474.
- Самарин Ю. Ф.—456.
- Сартр Ж.-П.—210, 213, 226, 227, 232, 234, 241—243, 245, 246.
- Свифт Д.—667.
- Сейфуллина Л. Н.—629, 660.
- Сен-Симон А.-К.—221, 539, 540, 654.
- Сервантес М.—201, 202, 207, 346, 347, 402, 411, 421, 531, 545, 573, 667.
- Сергеев-Ценский С. Н.—578.
- Сергеенко П. А.—491.
- Сеченов И. М.—36.
- Симонова Л.—571.
- Скабичевский А. М.—468, 498.
- Скобелев М. Д.—69.
- Скотт В.—345, 347, 373, 479.
- Скриб О.-Э.—140.
- Слонимский А. Л.—516, 517.
- Смоктунувский И. М.—266.
- Соколов Н. И.—493.
- Соловьев В. С.—78, 79, 216, 470, 475, 484, 514—515, 530.
- Сорокин Ю. С.—380.
- Спасович В. Д.—197.
- Спешнев Н. А.—11.
- Станкевич Н. В.—52, 489.
- Стасов В. В.—513, 514.
- Стасова Е. Д.—93.
- Стейнер Д. (Steiner G.)—471, 472.

- Стендаль Ф.—464, 465.
 Стерн Л.—345.
 Степанов Н. Л.—98.
 Страхов Н. Н.—49, 193, 261, 282,
 353, 379, 382, 383, 389, 405,
 412, 423, 424, 428—431, 434,
 435, 440—442, 446, 447, 449,
 452, 453, 469, 475—478, 481—
 483, 485, 491, 521, 554, 568.
 Суворин А. С.—417, 469.
 Сулье М.-Ф.—334.
 Суриков В. И.—513.
 Сурков Е. Д.—620.
 Сучков Б. Л.—540.
 Сю Э.—334.
- Тагер Е. Б.—559, 570, 578.
 Теккерей У.-М.—262—265.
 Тельман Э.—668.
 Тиллих П.—211, 212.
 Тимофеева В. В. (Починковская
 О.)—377, 406.
 Тицнан В.—101, 108, 155.
 Ткачев П. Н.—22, 100, 178, 431,
 540.
 Толстая А. А.—476, 477, 480, 490.
 Толстая С. А.—481.
 Толстой А. К.—266.
 Толстой А. Н.—605, 606, 608, 609,
 613, 623—625, 630—633.
 Толстой Л. Н.—12, 13, 15, 18, 30,
 36, 43, 45, 60, 70, 95, 115, 116,
 139, 140, 165, 201, 204, 206,
 261, 263, 266, 273, 274, 277,
 282, 333, 335, 348, 353,
 382, 383, 387, 389, 420, 435,
 445, 460, 462—522, 527, 531,
 537, 538, 545, 547, 552, 554,
 567, 580, 581, 583, 585, 603,
 605, 608, 619, 622, 624, 626,
 648, 649, 658, 667, 670.
 Тургенев И. С.—24, 127, 131, 139,
 140, 202, 265, 266, 271, 282, 333,
 354, 387, 420, 421, 424, 463, 464,
 466, 469, 476, 485, 493, 511,
 513, 537, 567, 586, 635.
 Тютчев Ф. И.—348, 351, 385, 416,
 519, 537, 590.
 Усакина Т. И.—488, 489.
 Успенский Г. И.—34, 60, 61, 84,
 85, 165, 420, 423—426, 493,
 537, 558.
 Успенский Н. В.—147, 148, 150.
 Фаге Э.—465.
 Фадеев А. А.—520, 521, 657.
 Фадеев Р. А.—167.
 Федин К. А.—559, 592, 603, 605,
 607, 608, 619, 623, 625, 627,
 633—636, 639—642, 650, 660,
 662.
 Федоров-Омулевский И. В.—134.
 Фейербах Л.—12.
 Фет А. А.—109, 420, 537.
 Филипп II—222.
 Филиппов Т. И.—169.
 Философова А. П.—527.
 Финкелстайн С.—212.
 Флобер Г.—158, 282, 569.
 Фонвизин Д. И.—441.
 Фонвизина Н. Д.—389.
 Франс А.—598.
 Фрашь-Мазюр Л. (Frappier-Ma-
 zur L.)—262.
 Фрейд З.—517.
 Фридлиндер Г. М.—92, 106, 165,
 179, 262, 334, 430, 456, 519,
 522, 533, 632.
 Фризман Л. Г.—429.
 Фурманов Д. А.—604, 609, 613.
 Фурье Ш.—33, 167, 178, 208,
 367, 433, 539.
 Хаббен У. (Hubben W.)—218.
 Хайдеггер М.—213, 216, 226, 238.
 Харпер Р. (Harper R.)—218,
 233, 251.
 Харциев В. И.—205.

- Хаузер А. (Hauser A.)—29.
 Хейворд Д. (Hayward J.)— 252.
 Хмелевская Н. А.— 175.
 Хомяков А. С.— 113, 427—429,
 436, 441, 442, 447, 453—457.
 Храповицкий Антоний (архи-
 епископ) —483.
 Храпченко М. Б.— 70, 518, 543,
 603.
 Цабель Е.— 468.
 Цвейг С.— 324.
 Цейтлин А. Г.— 528.
 Цехновицер О. В.— 430.
 Чаадаев П. Я.— 521, 530.
 Чалмаев В. А.— 648.
 Чебышев П. Л. — 36.
 Черепнин Л. В.— 178.
 Чернышевский Н. Г.— 8, 13, 14,
 21, 34, 35, 37, 43, 45, 52, 54,
 57, 62, 73, 92, 333, 390, 437,
 456, 460, 492—495, 530, 533,
 534, 537, 550, 594, 596, 606.
 Черняев М. Г.— 172.
 Чехов А. П.— 362, 479, 568, 569,
 605, 623.
 Чиж В. Ф.— 517.
 Чирков Н. М.— 262, 334, 599,
 600.
 Чулков Г. И.— 98, 262.
 Шайкович М. (Šajkovič M.) —
 211, 212.
 Шатобриан Ф.-Р.— 345.
 Шевченко Т. Г.— 619.
 Шекспир В.— 97, 101—104, 111,
 118, 122, 138, 159, 163, 164,
 174, 202, 323, 329, 345—347,
 389, 411, 421, 530, 531, 545,
 549, 554, 569, 584, 586, 611,
 614, 667.
 Шелгунов Н. В.— 35, 42, 43.
 Шелли П.-Б.— 569.
 Шестов Л. И.— 214, 216—220,
 223—225, 232, 233, 238—241,
 244, 247, 248, 250—252, 255—
 257, 470, 528, 547.
 Шиллер И.-Ф.— 74, 102—104, 111,
 345—347, 373, 421, 596, 615.
 Шифман А. И.— 488.
 Шкловский В. Б.— 332, 618.
 Шницлер А.— 463.
 Штейнберг А. З.— 160, 161, 528.
 Штирнер М.— 241, 463.
 Щедрин Н. (Салтыков М. Е.) —
 13, 35, 36, 42—45, 63, 64, 66,
 67, 73, 119, 120, 122, 125, 134,
 137, 321, 333, 416, 420, 431,
 456, 493, 495—497, 525, 533,
 534, 536, 537, 568, 618, 667,
 670.
 Щербина В. Р.—471, 601.
 Эвклид — 274, 555.
 Эйнштейн А.— 274, 275.
 Эйхенбаум В. М.— 292, 294, 296,
 297, 488, 489.
 Эльсберг Я. Е.— 183.
 Энгельгардт Б. М.— 321.
 Энгельс Ф.— 18, 20, 50, 540.
 Эренбург И. Г.— 619.
 Этов В. И.— 165.
 Юзовский Ю.— 621.
 Юнге Е. Ф.— 600.
 Юрьев С. А.— 476.
 Якоби В. И.— 146—152.
 Якушкин И. Д.— 405.
 Ясенский Б.— 668, 669.
 Ясперс К.— 238, 257.
 Earle W.— 245.
 Förster-Nietzsche E.— 19.
 Meier-Graefe J.— 98.
 Wachsmuth C.— 19.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

| | |
|-----------------------|---|
| От редакции | 3 |
|-----------------------|---|

I

| | |
|--|-----|
| <i>Б. Л. Сучков.</i> Великий русский писатель | 7 |
| <i>Я. Е. Эльсберг.</i> Наследие Достоевского и пути человечества к социализму | 27 |
| <i>Г. М. Фридендер.</i> Эстетика Достоевского | 97 |
| <i>В. А. Туниманов.</i> Публицистика Достоевского. «Дневник писателя» | 165 |
| <i>А. Н. Лагынина.</i> Достоевский и экзистенциализм | 210 |

II

| | |
|---|-----|
| <i>А. В. Чичерин.</i> Достоевский — Искусство прозы | 260 |
| <i>Ю. В. Манн.</i> Путь к открытию характера | 284 |
| <i>В. И. Этов.</i> О художественном своеобразии социально-фило- софского романа Достоевского | 312 |

III

| | |
|--|-----|
| <i>Д. Д. Благой.</i> Достоевский и Пушкин | 344 |
| <i>У. А. Гуральник.</i> Достоевский, славянофилы и «почвенниче- ство» | 427 |
| <i>К. Н. Ломунов.</i> Достоевский и Толстой | 462 |
| <i>А. С. Мясников.</i> Достоевский и Горький | 523 |
| <i>Е. В. Старикова.</i> Достоевский и советская литература (К пос- тановке вопроса) | 603 |

**ДОСТОЕВСКИЙ —
ХУДОЖНИК И МЫСЛИТЕЛЬ**
Сборник статей

Редактор
И. Михайлова
Художественный редактор
Г. Масляненко
Технический редактор
О. Ярославцева
Корректор
Г. Киселева

Сдано в набор 18/X 1971 г. Подписано
в печать 5/X 1972 г. А06000. Бумага ти-
погр. № 1. 84×108¹/₃₂. 21,5 печ. л. 36,12
усл. печ. л. 39,13+1вкл.=39,16 уч.-изд. л.
Тираж 30 000 экз. Заказ 1008.
Цена 1 р. 93 к.

Издательство
«Художественная литература»
Москва, Б-78, Ново-Басманная, 19

Полиграфкомбинат имени Я. Коласа
Государственного комитета
Совета Министров БССР по печати,
Минск, Красная, 23