

## ЛЕВ ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ

(О принципах сравнительно-сопоставительного изучения,  
самых общих и некоторых)

В 1900 году журнал «Мир искусства» приступил к публикации самой, пожалуй, значительной и яркой работы Д. С. Мережковского — «Л. Толстой и Достоевский. Жизнь и творчество». Впервые объединенные для сравнительного исследования, — они «как будто нарочно созданы для пророческих сопоставлений и сравнений»<sup>1</sup>, — великие спутники предстали в его работе художниками, полярными едва ли во всех своих нравственно-философских и творческих принципах, путниками, движущимися по разным, изредка только в отдельных, не всегда узловых пунктах пересекающимся дорогам.

На Мережковского советские литературоведы возлагают основную «ответственность» за резкое противопоставление Толстого и Достоевского как в отечественной, так особенно и в зарубежной истории литературы и критике: в заглавие довольно известной на Западе монографии американского автора была вынесена даже такая «антагонистическая формула»: Толстой и ли Достоевский»!..

Но задумаемся над характером «вины» Мережковского и, если она не фиктивна, то и над мерой его «ответственности».

Мережковский в своих историко-литературных работах был предельно субъективен, и примерами из Толстого и Достоевского он хотел обосновать свою умозрительную религиозно-философскую схему о грядущем синтезе того, что, с его точки зрения, в их творчестве обособлено — «религиозное созерцание Плоти у Л. Толстого» и «религиозное созер-

---

<sup>1</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1914. С. 114.



цание Духа у Достоевского»<sup>1</sup>. Если Толстой, по Мережковскому, — «тайновидец плоти», стремящийся к ее одухотворению, Достоевский — «тайновидец духа», стремящийся к его воплощению»<sup>2</sup>.

Концепция Мережковского с самого начала подверглась критике, и не только в ее умозрительно-метафизических основаниях. Так, Л. Шестов остроумно заметил, что она имела такое же отношение к художественным произведениям Толстого и Достоевского, как топор к щам, сваренным сказочным солдатом. Но, что еще примечательнее, Мережковский в процессе исследования «забывает» об этом «топоре»: оказывается, у литературоведов, как и у писателей, также могут возникать противоречия между заданной идеей и методом.

Действительно, Мережковский очень часто выходит далеко за пределы построенной им искусственно схемы-«топора». Так, он явно сглаживает остроту противопоставления Достоевского Толстому: «Я говорю — противоположного, но не далекого, не чуждого, ибо часто они соприкасаются, даже совершенно совпадают, по закону сходящихся крайностей, взаимного тяготения двух полюсов одной и той же силы»<sup>3</sup>. Но еще примечательнее то «дополнительное» к заданному схемой содержанию, каким наполняет Мережковский формулу «тайновидец плоти». Чем теснее прикасается Мережковский к художественной структуре толстовского романа, тем очевиднее становится, что в подавляющей части примеров он видит в них своеобразие не философии, а таланта Толстого, что и вынуждает исследователя прибегать к собственно эстетическим категориям. Приведем его обобщающе-оценочные суждения: «Кажется, во всемирной литературе нет писателя, равного Л. Толстому в изображении человеческого тела посредством слова»; «Этот, ему одному в такой мере свойственный дар, который можно бы назвать *ясновидением плоти*, иногда — правда, довольно редко — вовлекает Толстого в излишества»; «Изображения человеческих личностей у Л. Толстого напоминают (...) совершенные изваяния, со всех сторон видимые, осязаемые...» Мережковский сравнивает Тол-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 171. (Здесь и далее разрядка в цитатах моя, курсив цитируемых авторов — В. Б.).

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч., т. IX, С. 170.

<sup>3</sup> Там же. С. 93.



стого с Микеланджело, этим «величайшим изобразителем человеческого тела... в красках и мраморе»<sup>1</sup>.

Мережковский указывает и на то, что «плоть», «человеческое тело» не является для Толстого конечной целью, главным предметом его художественного ясновидения: «Таков обычный художественный прием Л. Толстого: от видимого — к невидимому, от внешнего — к внутреннему, от телесного — к духовному или, по крайней мере, «душевному»; «Л. Толстой есть величайший изобразитель этого не телесного (!) и не духовного, а именно телесно-духовного — «душевного человека» — той стороны плоти, которая обращена к духу, и той стороны духа, которая обращена к плоти...»<sup>2</sup>

Итак, Толстой — это не столько «тайновидец», сколько «ясновидец плоти», и формула эта выступает в работе Мережковского не более как синонимом того «дара» пластического, осязательного воспроизведения Толстым своих персонажей, которое станет одной из доминант его стиля и на которое будут обращать внимание все исследователи.

Разумеется, пластичность образа — только один из критериев художественности. Но важный, и настолько, что для Достоевского он стал едва ли не единственным: лучшим «художником» среди русских писателей он признает Толстого, себя же — «больше поэтом, чем художником».

Поясним. В процессе творчества Достоевский выделял две ступени, два «дела» — возникновение «поэмы» и ее «художественное выполнение». «Поэма» — это «значение» художественной идеи, это, в широком смысле, замысел произведения; ее творит «поэт». Дело же художника — «воплощение» «поэмы» в художественный образ, в «лицо», в литературный персонаж. И в этом втором «деле» Достоевский ставил Толстого выше себя, тем более что нередко он сознательно, намеренно оставался только «поэтом».

Напомним, что ради «тенденции» романа «Бесы» он решил пожертвовать «художественностью». Напомним, как удивлен был Ракитин земным поклоном Зосимы Митеньке Карамазову. Что это? — недоумевает Ракитин. А то, что Зосима прорицает тот приговор «мужичков» и то очистительное для Митеньки страдание, которые были приготовлены для него «поэмой» романа...

<sup>1</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. X. С. С. 15, 46—47, 169.

<sup>2</sup> Там же. С. С. 8. 26—27.



Так что если Мережковский и устанавливает «альтернативные» различия между Толстым и Достоевским, то прежде всего и по преимуществу те, которые заложены в самой природе художественного творчества. И, приступая к сравнительно-сопоставительному изучению писателей, исследователь с первых же шагов должен признать, со всеми вытекающими из нее последствиями, ту аксиому, что художник создает свой особый, неповторимый и дотоле не существовавший мир и, во-вторых, что индивидуальное своеобразие этого неповторимого мира во многих, а, может быть, и решающих «очертаниях» предопределено характером таланта художника.

Современная критика, к сожалению, не унаследовала, а историки и теоретики литературы во всем объеме методологически так и не осмыслили пристального, можно даже сказать, пристрастного внимания русской классической критики к таланту того или иного писателя. Знаменательно отсутствие в нашей Краткой Литературной Энциклопедии соответствующей статьи!..

Белинский считал, что гений и талант даются природой и что тот и другой суть свойства самого «организма» человека. Не будем спорить и решать, прав ли и насколько Белинский, столь категорически высказав такую дефиницию. Важнее другое: Белинский, Чернышевский, Добролюбов адресовали свои статьи не только читателям, но и авторам. И, «разбирая» произведения, они стремились установить меру талантливости автора, а главное — к тому, чтобы писатель «напал на истинный род своего таланта» и «нашел свою настоящую дорогу».<sup>1</sup>

Разработала наша классическая критика и типологию литературных талантов. Одна из типологизирующих «координат» определяет границы и способности к творческой фантазии. Так, Белинский, с одной стороны, ставит таланты с «даром чистого творчества», у которых повести и романы «строятся «сами собою», а с другой — писателей, которые «могут «если угодно — творить, но из готового, данного действительностью материала» и потому должны придерживаться почвы действительности»<sup>2</sup>. Толстой в этой типологии — безусловно, писатель «чистого творчества», что он и сам сознавал: «...я бы стыдился печататься, ежели бы весь мой

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. X. С. 345.

<sup>2</sup> Там же. С. 354, 346.



труд состоял в том, чтобы списать портрет, разузнать, запомнить»<sup>1</sup>. По остроумному замечанию К. Леонтьева, в «Войне и мире», романе по теме историческом, события 1812 года — либретто для «музыки» шестидесятых годов.

А вот Достоевский в этом отношении (и только в этом!) склонен «придерживаться почвы действительности»: хорошо известное, программное «пристрастие» Достоевского к текущей, «насушной» действительности вводило в его «фантастический» реализм и тот, условно говоря, «фельетонный» материал, которому органически чуждо творчество Толстого.

Достаточно резко очерчена в этой типологии и вторая пара «координат». Так, по Белинскому, есть таланты, главная сила которых «в мысли, глубоко прочувствованной, вполне сознанной и развитой». И можно считать, что в изображении именно мысли, ее развития, переданного, конечно же, через развитие характеров, была особенно сильна и свободна творческая фантазия Достоевского.

И коль скоро задача ставится иногда так, что между Толстым и Достоевским — и не только между ними! — надо искать различия, то при сравнительно-сопоставительном их изучении следует в первую очередь признать и принять те, которые восходят к «роду таланта» того или другого писателя. И вряд ли поэтому можно согласиться с предложением В. Кулешова «отказаться от альтернатив, предельно сблизить Толстого и Достоевского и уже на этой почве искать различия»<sup>2</sup>. И не только потому, что В. Кулешов, отвергнув одни «альтернативы», буквально на той же странице предлагает другие: «исходным началом для Толстого является положение: человек чист от природы, испортило или портит его общество, социальный уклад», а для Достоевского — «человек греховен от природы»<sup>3</sup>. К этой антиномии, столь же привычной, сколь и несостоятельной, мы вернемся. А что до «альтернатив», то если они добыты «разделительным» изучением писателей и отражают оригинальные реалии, только каждому из них свойственные особенности их творчества, — то их, «альтернатив», страшиться не надо. Более того, общая для писателей «почва» и может как раз придать различиям альтернативное наполнение.

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.. (Юбилейное издание). Т. 61. С. 80.

<sup>2</sup> Кулешов В. И. Этюды о русских писателях. Изд-во Московского университета, 1982. С. 229.

<sup>3</sup> Там же.



Но что считать этой общей для Толстого и Достоевского «почвой»? Реализм? Да, в принципах реалистической типизации характеров и положений, отношений, которые оба «брали» для своих романов из социальной действительности практически одной и той же эпохи, когда все «переверотилось», между художниками куда больше общего, сходного, чем различного, контрастного. И все же, как увидим, реализм — лишь верхний, пусть и плодоносящий «слой» искровой почвы.

Творчество Льва Толстого — «эталон» реализма. Эстетическим заветам и законам реализма следовал и Достоевский. Верен он им оставался не только тогда, когда размышлял над природой художественного творчества, процессом типизации. В своей верности реализму он присягал и тем, что художественные идеи зарождались у него всегда в процессе **непосредственного** контакта с «живой струей жизни», с «плотью» идей, что многие его образы, включая и «человека идеи», имели реальных прототипов (один из них, по нашим предположениям, Белинский), что, оформляя идею в «лицо», добросовестно, щепетильно соблюдал реалистический принцип правдивости деталей.

Реализм воспроизводит характеры в их связи с обстоятельствами. А если искать образно-художественного эквивалента реализма у романиста, то он проявляется в сюжетно-динамической жизни персонажей. Так, свои наиболее значительные победы реалист Бальзак одерживал тогда, когда он своих героев «заставлял» действовать. «Мотивы» же своих поступков и действий реалистические герои черпают «в том историческом потоке, который их несет» (Ф. Энгельс), в типических обстоятельствах, которые окружают и заставляют их действовать.

Герои Достоевского раскрывают свой характер исключительно активным участием в ходе сюжетных событий, активными внешними и внутренними реакциями на эти события. И лица, вырастая из его «поэм», всегда воплощаются у него в **действующие** лица. А обстоятельства, их окружающие, — это заостренные Достоевским противоречия русской пореформенной жизни, пронизывающие все ее уровни — социальный, идеологический, частно-бытовой. И эти **типические обстоятельства** не только окружают героев Достоевского, не только образуют сценическую площадь для обнаружения их характеров. Они заставляют их действовать, «подсказывают» мотивы поведения, диктуют логику его. Воспроизведение де-



терминирующей и «пробуждающей» характер силы типических обстоятельств всегда входило и в творческие намерения писателя, то есть осуществлялось им эстетически осознанно: «Столкновение с действительностью» (7; 142) — так формулирует он центральную, сквозную сюжетную ситуацию своих романов. «Подросток, — расшифровывает он эту ситуацию, — попадает в действительную жизнь из моря идеализма (своя идея). Все элементы нашего общества обступили его разом. Своя идея не выдержала и разом поколебалась». (16; 128).

При этом Толстой и Достоевский, воспроизводя как реалисты детерминирующую «власть» типических обстоятельств над поведением своих героев, изображают нередко довольно сходные мотивы, которые заставляют их принимать или изменять то или иное решение. Так, определенный и привычный образ жизни, воспитанный определенной средой, не позволил Дмитрию Нехлюдову воскреснуть, а Митеньку Карамазова заставил «взять обратно» согласие на искупительное для него страдание. «Элементы общества» властно «обступили» (Толстой) и сломали Каренина, когда он решил отдаться христианскому чувству всепрощения; сломали они в конечном счете и князя Мышкина...

Но почему и для чего мы акцентировали в творчестве Толстого и Достоевского безусловное и хрестоматийно известное, а именно — их приверженность реалистическим принципам типизации действительности и характеров? А потому и для того, чтобы на этой общей для них «почве» выявить еще одну и, может быть, куда более глубинную особенность, «подсказывающую» то направление, на котором и возникают искомые и действительные творческие различия между великими спутниками. И это направление с достаточной видимостью обозначается там, где Толстой и Достоевский, как ни парадоксально и неожиданно это может показаться, отступают от основополагающего принципа реализма — от социальной детерминированности характеров.

То, что Достоевский воспроизводит характер человека обусловленным не только «гнетом обстоятельств» не только прагматическими, житейско-бытовыми условиями его существования, или, по выражению Митеньки Карамазова, «реализмом действительной жизни», это не требует доказательных примеров. У Достоевского человек детерминирован и «фантастическими», исключительными событиями и случаями, и, в еще большей степени, сдвигами в глубинных слоях его



внутренней, психической жизни, таящими в себе борение весьма «самостоятельных», часто капризных, непредсказуемых и еще чаще взаимоисключающих желаний и волнений, раскалывающих личность. А потом социальный тип, воплощенный в том или ином «лице», не всегда вбирал в себя тип психологический, этим же лицом представленный. Вспомним, как Парфен Рогожин опровергает «прогноз» Настасьи Филипповны, согласно которому он должен был пройти путь своего отца и кончить жизнь на мешке с деньгами в окружении фанатиков-сектантов. Страсть, ревность выбивают Рогожина из колен, предуготовленной ему его социальной типологией.

Поэтому, заметим, вряд ли можно согласиться с тем самоопределением Достоевского, из которого иногда делают слишком уж далеко идущие выводы и находят основания для противопоставления стиля Достоевского стилю Толстого: «Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой». И тут же сам Достоевский разъясняет, что быть «реалистом в высшем смысле» — значит «найти человека в человеке»<sup>1</sup>. Воспроизводя характеры своих современников в сложном и противоречивом взаимодействии социального, нравственного и психологического, Достоевский был устремлен к открытию в подспудных, «подсоциальных» глубинах, в «натуре» человека и волю и силу к «воскресению», к «восстановлению» существа абсолютно нравственного, способного на сострадание, отзывчивость, деятельную любовь... А потому можно утверждать, что Достоевский был не только и не столько психологом, то есть писателем, в произведениях которого образно-стилевой доминантой выступало изображение внутренней, субъективной жизни персонажей, а, перефразируя самого Достоевского, психологом в высшем смысле...

Таким же «психологом», вопреки одной из «альтернатив» Мережковского, был и Толстой.

Мережковский, противопоставляя героев Толстого героям Достоевского, утверждал, что они всего-навсего — жертвы, которые «не борются, не противятся, отдаваясь уносящему их потоку стихийно-животной жизни», что «исчезновение, поглощение всех отдельных человеческих ликов в безликом, нечеловеческом (в природе, смерти—В. Б.) есть один из гос-

<sup>1</sup> «Ф. М. Достоевский об искусстве». М., 1973. С. 465.



подствующих напевов толстовского творчества», а «напев над всем царящей «героической воли» отсутствует<sup>1</sup>.

Да, художественный мир Толстого плотно населен героями, действия которых в их конечных итогах полностью определяются окружающими их социальными обстоятельствами, «мнениями», принятыми в той или иной среде. Есть среди них и такие, кто не только не может, но и не хочет выбиться из «колеи», сойти с «битой дорожки». Например, Николай Ростов, попав в Москву, спешит вернуться к привычным условиям полковой жизни, что избавило бы его от необходимости принимать самостоятельные решения, а следовательно и от нравственной ответственности за такие решения. Такие люди, люди «колеи», — главный объект толстовской иронии и сатиры.

В какой-то момент своих напряженных идейно-нравственных исканий хотели бы стать «обыкновенными» людьми и любимые толстовские герои — Оленин, Пьер Безухов, Андрей Болконский, Левин. А «обыкновенный человек», — пишет известный советский чеховед, имея в виду типологию этого человека, «составленную» Толстым, — «вовлеченность в повседневную жизнь воспринимает как норму. (...) Чеховский «обыкновенный» в лучшем смысле человек не ставит себя вне повседневности, вне ее света и тени, вне ее печалей и радостей, не устраняется от самых ее прозаических притязаний. Здесь Чехов опять-таки близок Толстому с его озабоченностью ближайшими, элементарными нравственными обязанностями людей»<sup>2</sup>.

Но этот момент, или этап, в эволюции любимых толстовских героев никак не кульминационный и никоим образом не завершающий! Они проявляют подлинный героизм, чтобы не попасть в поток, в «колею»; последний, решающий их судьбу выбор они всегда принимают в состоянии максимально возможной для них свободы. Так, самую тяжелую нравственную муку Иртеньева («Дьявол») составляет то, что он «терял волю над собою», что «у него нет своей воли, есть другая сила,двигающая им». С не меньшей ревностью, чем Иртеньев, следят и другие герои за покушением такой внешней силы на их волю, на право самому, а не под давлением обстоятельств решать свою судьбу. **Свобода выбора своей су-**

<sup>1</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. X. С. С. 66, 55, 93.

<sup>2</sup> Хализев В. Е. Художественное мирозерцание Чехова и традиция Толстого // Чехов и Лев Толстой. М., 1980. С. 30, 40.



**дьбы** — самое характерное и генерализирующее толстовских героев качество. От них не услышишь оправдательного: «Среда заела!». Свое последнее решение они принимают в состоянии почти абсолютной свободы, вопреки соблазнам какой-либо «вязанки» («Буридановым ослом» называет себя в момент выбора решения Нехлюдов).

Как видим, и Достоевский, и Толстой отводят нравственному чувству, психологическому состоянию героя, его волевым решениям важнейшую, часто определяющую его судьбу роль. И герой, будь то толстовский или герой Достоевского, обретает самостоятельность относительно обстоятельств, а часто, «выламываясь» из рамок социального типа, вступает в резкую, непримиримую «конфронтацию» с «миром». И когда Достоевский формулирует: «Столкновение с действительностью», он формулирует не только конфликт «Подростка», а ситуацию, генеральную для всех его произведений.

Психологизм «в высшем смысле» определяет и жанровый выбор писателей, и направление в разрешении генерального конфликта между «лицом» и «миром».

Толстой и Достоевский обращаются к роману, этой самой «удобной» жанровой форме решения вставших перед ними и художественных, и философско-нравственных проблем. Отличительная же формально-содержательная особенность романа — это преимущественный и даже исключительный интерес писателя к судьбе личности, к становлению и развитию ее характера и самосознания, питаемому конфликтным столкновением личности с ее социальным окружением. К сюжету романа теснее, чем к сюжету какого-либо другого жанра, приложимо известное горьковское определение — история роста и организация характера.

Само собой разумеется, что между романами Толстого и Достоевского есть и заметные структурно-стилевые различия. У Толстого характер предстает предельно «текучим»: изменяясь и качественно перестраиваясь в диалектике душевных сдвигов, он отпадает от одних систем нравственных ценностей и принимает другие, и этот процесс изображается писателем в «протяженном» во времени и пространстве сюжете. У Достоевского, как давно это подмечено исследователями, формирование характеров отодвигается в предысторию, и о том, как героем овладела идея, как она «вцепилась» в него, сюжет не рассказывает. О своих отношениях с Катериной Ивановной Митенька так говорит Алеше: «Первую половину



ты понимаешь: это драма, и произошла она там. Вторая же половина есть трагедия, и произойдет она здесь» (14; 106).

И тем не менее и в сюжете романов Достоевского характер не только раскрывается, но и, в согласии с жанровыми законами романа, — **развивается, становится**. Правда, применительно к Достоевскому точнее говорить не о становлении, а об обретении новой владычествующей им идеи, философской, или нравственной, или религиозной. Но становление в его романах — это мгновенное (по сравнению с толстовскими «историями») перерождение, это одномоментный переворот. Вот исключительно выразительный и показательный для характерологии Достоевского эпизод. «Выйдя из кельи Зосимы, Алеша долго смотрел на купол небесный и **вдруг** как подкошенный повергся на землю. (...) Пал он на землю **слабым** юношей, а встал **твердым** на всю жизнь бойцом и сознал и почувствовал это **вдруг**» (14; 328). Так же, подобно перевороту, вызванному взрывом, перерождается Грушенька; был переворот и в духовной жизни Зосимы, и тоже моментальный, и тоже «вдруг» (15; 89).

«Мера» романа, считал О. Мандельштам, — это «сдвиг в характере». И эта мера — общая и для Толстого, и Достоевского.

Романы Толстого и Достоевского заметно и видимо отличаются друг от друга по остроте конфликтов, по динамике их развития, по глубине разлада героев с окружающим их миром, по прочности связей, какими их герои так или иначе прикреплены к этому миру. Но, отличаясь друг от друга по **стилю**, по средствам изображения характеров, произведения Толстого и Достоевского «соблюдают» родовую и жанровую «меру» романа.

Психологическая проза всегда тяготела к ослаблению событийного начала, к описательным средствам раскрытия характера. Отсюда, в частности, ее «склонность» к эпистолярным повествовательным формам. Видение же внутреннего мира Толстым и Достоевским, проникающее в самые сокровенные его слои, всегда целеустремленно к выявлению тех переживаний, помыслов и намерений личности, которые трансформируются в мотивы **поведения**, которые подготавливают активно-действенное отношение личности к миру. И они, не «отменяя» традиций психологической прозы, обра-



щаются к эпическому жанру **романа**, предельно психологизируя его.

Эпичность Толстого-романиста ни у кого не вызывает сомнений. Но и Достоевский озабочен, чтобы лицо выходило из «поэмы» на определенное «поле деятельности». И герои его романов — всегда и обязательно действующие лица, отрицающие один образ жизни и утверждающие другой участием в ходе сюжетных событий, внешними акциями и реакциями на эти события. Своей напряженной динамичностью и острой событийностью, обилием диалогических сцен роман Достоевского выходил за привычные каноны повествовательного жанра. Но первостепенная роль при раскрытии характера действия и монологически-диалогической речи персонажей, при сокращении до ремарки авторского слова, никак не противоречит жанровым законам романа. Все дело в том, что в произведениях Достоевского эти законы выражены с такой последовательностью и гиперболизированной резкостью, что, оставаясь общими законами романического творчества, они начинают проявлять себя и как **стилевые приметы** Достоевского. Особенно зримо определили они себя в сюжете. Достоевский настолько его драматизирует, так насыщает его всякого рода перипетиями, включая и детективные, сообщает развитию сюжета столь стремительный темп («Быстрее» — напоминает сам себе Достоевский), что роман Достоевского по принципам сюжетосложения резонно сравнивают с приключенческими, авантюрными романами. Сочетание в романах Достоевского остродинамичной сюжетности и философской психологичности, давно остановившее на себе внимание достоевсковедов, ждет еще своего объяснения...

Роман — это, как писал о его жанровой сути Р. Фокс, «эпическая поэма о борьбе личности с обществом, с природой».<sup>1</sup> До Толстого и Достоевского мировая романистика разрабатывала два основных варианта исхода этой борьбы. Романтики абсолютизировали разрыв между индивидом и обществом, противопоставляли «миру» обособленное, гордо отъединившееся от него «лицо». Реалисты в том или ином виде изображали поражение индивида — будь то его духовная и физическая гибель или отказ от «иллюзий», от выстраданных в конфликте с «миром» своих индивидуальных

---

<sup>1</sup> Фокс Р. Роман и народ. М., 1960. С. 82.



ценностей и, в конечном итоге, компромисс Я с окружающей средой.

Толстой и Достоевский наследуют и развивают традиции Пушкина и Лермонтова: в их романах, где Я, отвергая обязательные для их окружения законы и правила, сосуществует с «миром», для Толстого и Достоевского открывается третий вариант.

Герои Толстого и Достоевского пребывают в постоянном разладе с миром. Но этот разрыв для них — «источник» напряженного, предельно драматичного переживания душевной дисгармонии. При всей безграничности к выявлению своего Я, они страстно стремятся стать равноправным и равнопризнанным членом социальной общности. Вспомним, какие страдания причиняет героям Достоевского их вольный или невольный — чаще всего вольный — «раскол» с братством.

Тяжело переживают подобное состояние и любимые герои Толстого. Вот Андрей Болконский, подъезжая к отраденскому дому Ростовых, видит бегущую толпу девушек: «Князю Андрею вдруг стало от чего-то больно». Отчего же? Ведь «день был так хорош, солнце светило так ярко, кругом так весело»? А оттого, что «эта тоненькая и хорошенькая девушка не знала и не хотела знать про его существование», что и Наташе и Соне «и дела нет до моего существования». Чувство грусти, вызванное сознанием своей обособленности, известно и другим толстовским героям, например, Оленину: «Ни мне до тебя, ни тебе до меня нет никакого дела, — казалось, сказала ему решительная походка Марьянки... И вдруг чувство тоски, одиночества, каких-то неясных желаний и надежд и какой-то к кому-то зависти охватило душу молодого человека». А вот Левин слышит пение возвращающихся с покоса крестьянок, и «тяжелое чувство тоски за свое одиночество... за свою враждебность к этому миру охватило Левина».

И в то же самое время вне «этого мира», каким бы враждебным ни представлялся он толстовским героям, они не мыслят себе счастья и полноты своего существования. В этом не трудно убедиться, перечитав только что приведенные сцены, припомнив также, что и драматизм положения и переживаний Анны Карениной усугубляются для нее сознанием невозможности принять участие в жизни общества, которому она бросила вызов. Разумеется, нельзя забывать толстовских героев, отважившихся уйти из «этого мира». Но



таких развязок у Толстого куда как немного, если, конечно, не толковать «уход» столь широко, как К. Кедров: а он «сущедшим» аттестует даже Онегина, хотя тот возвращается в светское общество. Но и К. Кедров вынужден признать безусловным, что «реально Нехлюдов остается среди людей, от которых ушел»<sup>1</sup>, точнее — хотел уйти. Протасов не смог порвать всех связей со своим кругом. Свое положение «живого трупа» он оценивает мерой, взятой из «того» мира, так же, как и Нехлюдов, который идет за Катюшей Масловой в Сибирь, движимый не только желанием «воскресения», но и льстящим его тщеславию чувством восхищения, какое вызвал в обществе его «подвиг».

Но, повторим и подчеркнем, у любимых героев Толстого — Пьера Безухова, Андрея Болконского, Левина — мысли о возможном компромиссе с «миром», с принятыми в нем социальными и нравственными законами и положениями, лишь преходящий момент в их исканиях гармонического согласия своих индивидуальных и общих интересов и целей. Отвергая компромисс с этим миром, они не удовлетворяются сосуществованием с ним. В исканиях социальной гармонии любимые герои Толстого, так же, как и герои Достоевского, вместе с авторами, «стоящими за ними», пытаются установить те общие — и для лица, и для мира! — условия, при которых может возникнуть идеальное равновесие интересов личности и общества. И к художественному исследованию этой проблемы — «мира» по Толстому<sup>2</sup> и «братства» по Достоевскому — оба писателя приступают практически в одно и то же время.

В 1863 году — а это и год начала работы над «Войной и миром» — Достоевский публикует свои «Зимние заметки о летних впечатлениях», где впервые обрисовал искомую им гармонию: «...в братстве, в настоящем братстве, не отдельная личность, не Я, должна хлопотать о праве своей равноценности и равновесности со всем остальным, а все-то это остальное должно бы было само прийти к этой требующей права личности, к этому отдельному Я, и само, без его просьбы должно бы было признать его равноценным и

---

<sup>1</sup> Кедров К. «Уход» и «воскресение» героев Толстого // В мире Толстого. М., 1978. С. 249.

<sup>2</sup> Видимо, необходимо сразу оговорить, что «мир», как это будет ясно из дальнейшего изложения, — это не тот «мир», это не социальное и природное окружение человека, о чем до сих пор шла речь, а особые нравственные связи между людьми.



равноправным себе, то есть всему остальному, что есть на свете. Мало того, сама-то эта бунтующая и требующая личность прежде всего должна бы была все свое Я, всего себя пожертвовать обществу и не только не требовать своего права, но, напротив, отдать его обществу без всяких условий» (6; 79). В существе своем этот идеал останется неизменным и в последующих произведениях Достоевского: только в снах Версилова он «прописан» в далеком прошлом человечества, а в сне Смешного человека, в поэме Ивана Карамазова «Геологический переворот» — в его далеком будущем. С большей степенью реализма воссоздается состояние взаимо-любящего согласия Толстым: это гармонические отношения, какие устанавливаются между Наташей (до увлечения ее Анатолием) и окружающими, между Пьером и простыми солдатами.

И Достоевский, и, как увидим, Толстой, признали обязательным и чуть ли не единственным условием возникновения социальной гармонии самое природу, «натуру» человека. Вбирая в себя антитезу теоретического и жизненно практического, догматического и «органического», рассудочного и интуитивного, сознательного и наивно-непосредственного, «натура» разрешала антитезу в пользу вторых «членов» оппозиции. И Достоевский постулирует: «...оно (братство—В. Б.) само делается, дается, в природе находится... надо, чтоб оно само собой сделалось, чтоб оно было в натуре, бессознательно в природе всего племени заключалось, одним словом: чтоб было братское, любящее начало — надо любить. Надо, чтоб самого инстинктивно тянуло на братство, на общину, на согласие...» (6; 79, 80). Сходной точки зрения придерживается и Толстой. В той естественности, с какой «само собой» входит Наташа в мир других, немалое значение имеет и то, что она, не удостоивая себя быть умной (рассудочной), принадлежала к русскому «племени».

Здесь, на этом направлении, мы, наконец, и выходим на ту «почву», на которой и возникают общие для Толстого и Достоевского принципы понимания и художественного претворения человеческих характеров, и прежде всего — их особый, «в высшем смысле» психологизм с его влиянием на жанровую структуру их произведений. Эта «почва» — этический склад их мышления с его ориентацией на личность, на ее нравственное совершенствование как на решающий агент совершенствования общественных отношений. Дореволюци-



онная критика, определяя мировоззренческие позиции Толстого и Достоевского, считала именно эту их сторону основной и единственной.

В русском общественном и художественном сознании всегда существовала ориентация на субъективные факторы исторического процесса, на внутренние духовные усилия личности. Сказанное Толстым о Тургеневе: им в жизни и творчестве «двигала не формулированная вера в добро»<sup>1</sup> — приложимо ко многим русским писателям. В кризисные эпохи этическая ориентация оживала и обострялась. Знаменательно, что «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя появились в конце 1840-х годов, когда и для «верхов» и для интеллигенции, выражающей, по Добролюбову, «точку зрения народных выгод», стало очевидно, что крепостническая Россия движется к кризису. В пореформенную эпоху ориентация на субъективные факторы расширяется.

Хрестоматийно известно предельно обобщенное суждение Толстого о своей современности, выражающее его миропонимание, характерное для него видение жизни: «все перевернулось». Именно все — не только порядки в деревне, отношения между бариним и крестьянами. «Перевернулись» и отношения в семье. Предельно характерно, что «случайное семейство» становится генеральной темой литературы 70—80-х годов: распад семейно-родственных, «натурных» связей мыслится современниками как самое неотразимое свидетельство переживаемого обществом неблагополучия.

Считают, что эта тема — исключительная «привилегия» Достоевского, считают, что он в этом отношении сам противопоставлял себя Толстому, который изображал «строгий строй исторически сложившегося дворянского семейства» (25; 35). Но, во-первых, такой «строй» он находит только в трилогии Толстого и «Войне и мире», причем, делая при этом оговорку: «О, я вовсе не желаю сказать, что это были такие прекрасные картины» (25; 173). А, во-вторых, в других произведениях Толстого куда больше семейств «случайных», распадающихся, чем «строгих», прочных. Прежде всего, это семья Карениных. А семья Облонских? Лишь униительные компромиссы, на какие идет со своей совестью Дарья Александровна, помогают сохранить видимость семьи: «Спайка, сделанная Анной, оказалась непрочна, и семейное согласие надломилось опять в том же месте». Наконец, не

<sup>1</sup> Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. Т. 63. С. 150.



менее тревожно переживал «разлад нашей семьи» и Лесков; а Щедрин в «Господах Головлевых» даже превосходит Достоевского по остроте и степени гиперболизма, с какими он изображает условность, случайность связей, сдерживающих семью от окончательного, внешнего распада.

Так лишь одному Достоевскому присущим выступает в достоевковедении и эсхатологизм мышления. В. Кирпотин, Ю. Селезнев полагают, что восприятие своей современности, движущейся к катастрофическим потрясениям, составляет глубочайшую и отличительнейшую особенность мироощущения Достоевского<sup>1</sup>. А. Ю. Селезнев и стиль Достоевского называет «катастрофическим»<sup>2</sup>, и, по сути, жанр его романов: «В жанровых отличиях «Войны и мира» и «Преступления и наказания» скрываются разные способы видения, разные мироотношения... По существу, перед нами как бы два мира двух различных эпох: «эпической» и «трагической»<sup>3</sup>.

Но «способ видения» Достоевского действительно своеобразен только в ретроспективе, в отношении Достоевского к таким его предшественникам, как, скажем, Гончаров, по убеждению которого искусство «не может изображать хаоса, разложения», оно «может изображать только устоявшуюся жизнь... постоянный и определенный образ — формы жизни...»<sup>4</sup>. Достоевский изображает не устоявшееся, а становящееся, не повторяющееся, а исключительное, не порядок и уклад сложившейся жизни, а хаос и разложение.

Достаточно, однако, изъять творчество Достоевского из ретроспективной оппозиции и включить его в перспективную, сопоставить с творчеством его современников, как выяснится, что свойственное Достоевскому свойственно и многим другим писателям второй половины XIX века, что кажущееся своеобразно-индивидуальным является во многом **типологическим**.

Кризисной, исчерпавшей возможности поступательного развития мыслят свою современность не только Толстой и Достоевский, но и Лесков, и Чехов. По Лескову, наступил

---

<sup>1</sup> См. Кирпотин В. Я. Мир Достоевского. М., 1980. С. 29, 54; Селезнев Ю. В мире Достоевского. М., 1980. С. 177, 191.

<sup>2</sup> Селезнев Ю. В мире Достоевского. С. 191.

<sup>3</sup> Селезнев Ю. Два типа художественного сознания. Толстой и Достоевский // В мире Толстого. С. 389.

<sup>4</sup> Гончаров И. А. Собр. соч. в 8-ми томах. Т. VI. М., 1990. С. 457.



«век прозы», «банковский век», век крушения нравственных устоев, и, в частности, Петербург для него — «сгнивший Рим». И Чехову представляется, что русская жизнь идет «в раздробь», что в ней господствуют «дикие нравы», «нескладница» в понятиях, что в целом ее ход подчинен «логической несообразности».

Восприятие своей эпохи движущейся если не к катастрофе, то к перевороту, разрушительному для всех форм общественных и личных связей, характерно для миропонимания крупнейших писателей-реалистов второй половины XIX века. Оно обусловлено было состоянием самого «мира», переживаемым пореформенной Россией кризисом. И в этих условиях, когда многие общественные силы исчерпали свои возможности исторического творчества, когда господствовавшие общественные движения (либерализм, народничество) и концепции социального развития оказались несостоятельными, этический пафос проникает в мирозерцание и творчество едва ли не всех крупных художников.

«Сущность их позиции, — пишет И. Видуэцкая о Чехове и Лескове, — заключалась в том, что ни один из классов русского общества, в том числе и народ, крестьянство, не представлялся им носителем какой-то общенациональной правды, или готовой мудрости, которая может привести страну к лучшей, справедливой и счастливой жизни»<sup>1</sup>. И, размышляя о дальнейших судьбах своей страны, Чехов возлагал надежды на интеллигенцию, которая честно работает и мыслит. А чтобы честно мыслить, необходимо, считал он, прежде всего встать выше своих личных убеждений, какими бы истинными и справедливыми они ни казались отдельному человеку, и уже тем более выше «футлярных» предубеждений, необходимо воспитать в себе адогматическую широту воззрений, способность понять и признать права и правду не—Я. На «хороших людей» уповал и Лесков: «Не хорошие порядки нам нужны, а хорошие люди». Лесковские «праведники» — образное воплощение характера человека, «нужного» России.

Те же, в принципе, причинно-следственные связи между, скажем так, социальными разочарованиями и признанием

---

<sup>1</sup> Видуэцкая И. П. Чехов и Лесков // Чехов и его время. М., 1977. С. 110.



решающей роли этических факторов легко, пожалуй, даже, еще легче обнаружить и в мышлении Достоевского.

Непримиримый противник буржуазии и буржуазности, он весьма скептически оценивал исторические и культурные возможности и русского дворянства: «Дворянство разрушено»<sup>1</sup>. И если все же на страницах романов Достоевского и раздаются призывы к дворянской аристократии возглавить нацию, то речь у Достоевского, как и у Толстого, шла по сути не о социальном ее превосходстве, а о нравственных ее возможностях: высокое общественное положение предоставляло человеку определенные и реальные «выгоды» для нравственно-внутреннего развития своего «Я», простор для способностей проявить свое желание, свою волю, возможность устроить жизнь в согласии с тем, что хорошо и важно.

Хранителем и носителем нравственного идеала и Достоевский, и Толстой называют патриархального крестьянина. При этом крестьяне для них христиане. У Достоевского это и мужик Марей, иллюстрирующий именно такое понимание русского крестьянина, и некрасовский Влас, определенным образом истолкованный. Никогда не изменяя своей вере в нравственное величие народа, Достоевский в то же время — и тут сама собой напрашивается аналогия со Щедриным, который разграничивал народ «исторический» и народ «воплотитель идеи демократизма» — хорошо видел истинное положение и нравственные возможности «исторического» мужика: «Положение мужика. Есть отчего в отчаяние прийти. Нет, говорит он, сам пойду в кулаки. И только раз ве святой останется непоколебимым»<sup>2</sup>.

Такое, можно сказать, скептическое понимание возможностей и перспектив исторической «самодеятельности» основных классов тогдашнего русского общества и перемещало вопрос о средствах воплощения общественного идеала из плоскости социально-исторической в нравственно-этическую. Единственным условием наступления или хотя бы приближения справедливой и счастливой жизни оказываются внутренние духовные усилия личности, ее способность и готовность к совершенствованию.

Идея о нравственном совершенствовании человека как основании поступательного (к «миру», «братству») развития общества составляет центральную, основополагающую идею

---

<sup>1</sup> Ф. М. Достоевский об искусстве. С. 460.

<sup>2</sup> Там же С. 462.



в миросозерцании и Толстого, и Достоевского. «Основное преимущество воззрений Достоевского, — писал Вл. Соловьев, — есть именно то, за что его иногда укоряют: отсутствие или, лучше сказать, сознательное отвержение всякого внешнего общественного идеала, т. е. такого, который не связан с внутренним обращением человека или его рождением свыше»<sup>1</sup>. И сам Достоевский не раз высказывался о том, что «символом» его веры всегда оставался Христос, что, иначе говоря, образующим его «воззрения» центром оставалось нравственное начало...

Логика требует от сказавшего «А» произнести и «В». Отметив, что на творчество Толстого и Достоевского заметное, если не решающее влияние оказывали эсхатологизм их мышления, «воззрения», учения, мы тем самым включаем в сравнительно-сопоставительное исследование и обязательное исследование так называемых **дотворческих факторов**. А такой подход, в свою очередь, обязывает нас обратиться еще к одной традиции классической критики.

Советское литературоведение не упрекнешь в пренебрежении к дотворческим факторам, особенно таким, как **мировоззрение**. Для него и сегодня останется краеугольным то положение, что оно играет огромную роль в художественном познании и воспроизведении мира. Правда, тот этап развития нашей методологии, когда творчество и мировоззрение отождествлялись, а мировоззрение писателя сводилось к его политическим взглядам, пройден. Но пройден не без потерь: мировоззрение начинает «уступать» место весьма аморфному «миропониманию», особенно часто тогда, когда социально-политические взгляды писателя вступают в явное противоречие с концепциями общественного развития, отстаиваемыми исследователями.

И все же можно с удовлетворением отметить и подчеркнуть, что в решении проблемы «мировоззрение и творчество» определены и плодотворные методологические сдвиги, перспективные и для решения многих «производных» проблем, включая и связанные с сравнительно-сопоставительным изучением писателей.

Ныне с достаточной убедительностью доказывается, что «мировоззрение» — явление сложное, многостороннее, что оно не сводится ни к политическим взглядам, ни к каким-либо философским, юридическим, этическим **доктринам** и

---

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Три речи в память Достоевского. М., 1884. С. 36.



**теоретическим** системам, заимствованным ли писателем или созданным им самим путем отвлеченно-теоретического мышления<sup>1</sup>. А такими доктринами можно считать и толстовскую религию непротivления злу насилieм, и теоретическую утопию Достоевского.

Г. Пospелов считает, что в творчестве находит выражение преимущественно не «теоретическая», а «другая сторона» (о ней чуть ниже) мировоззрения. Той же концепции придерживается и Д. Затонский: «Я предлагаю различать, с одной стороны, мировоззрение как нечто более осознанное, определенное, ясное и, с другой — мировосприятие, мироощущение как нечто более широкое, аморфное, глубинное... Творчество, думается мне, особенно творчество художника сложного, противоречивого, порождается второй из этих сфер»<sup>2</sup>.

Нам же думается, что творчество художника порождается и первой «сферой». Бывает так, что «дотворческая» идея, не утрачивая изначальной направленности, жестко «контролирует» движение сюжета, направляет логику развития характеров. Так, эволюция Левина в конечном своем итоге обусловлена «дотворческой» идеей, то есть тем переломом, какой происходит в «мировоззрении» (по Затонскому), в теориях (по Пospелову) Толстого. Не утрачивает своей первоначальной направленности «дотворческое» намерение автора «воздать» Анне Карениной и, напротив, поднять Нехлюдова на «воскресение». И в романах Достоевского функционируют — образно, эстетически — многие его концептуальные идеи, практически не меняя тех значений, какие они имеют в его же публицистике.

А что же представляет собой «другая сторона мировоззрения»? Это обобщенные представления о жизни, возникающие у художника в процессе углубления в существенные свойства осмысляемых и отражаемых отдельных явлений, это **миросозерцание**, как, вслед за Добролюбовым, называет данный вид мышления Г. Пospелов, добавляя — **идеологическое миросозерцание**.

Но, мы убеждены, есть и другие, кроме названных исследователями, «стороны» в мировоззрении художника, кото-

---

<sup>1</sup>Пospелов Г. Н. Литературный процесс // Литературный процесс. Изд-во Московского университета, 1981. С. 16.

<sup>2</sup>Затонский Д. Творчество писателя и личность писателя // Вопросы литературы, 1982, № 7. С. 105, 106.



рые существенно влияют на его творчество. И поиски эти должны вестись в «русле», проложенном ленинскими полжениями о двух типах демократической идеологии и о просветительстве.

Наиболее сознательными представителями демократического движения Ленин считал тех, кто, помимо всего, задумывался о будущем, что и в идеологии просветительства категория будущего занимает первостепенное место. Ленин, следовательно, придал важное значение не только социально-политическим идеалам, но и «периферийным» по отношению к ним сторонам мировоззрения, самому его складу. Отношение многих писателей к крепостничеству и его пережиткам, к народу определялось не теоретическим «центром», а выступившими на «первый план» чертами просветительского мышления. Потому-то Ленин, разбирая сочинения умеренного либерала Скалдина, «основные» начала его мировоззрения оставил на «заднем плане», а на «первый» выдвинул те «черты просветительства», которые были общими и для него, и для революционного демократа Чернышевского!..

Эту третью, по нашей «номенклатуре», сторону, или черту, мировоззрения лучше — точнее и «удобнее» всего — называть пафосом, тем более что в классической критике существовала соответствующая, довольно прочная и устойчивая, традиция, также, к сожалению, нами не унаследованная.

И Белинский, и Добролюбов, и Чернышевский всегда стремились к определению и рода таланта «разбираемого» писателя, и основного пафоса его творчества. «Как ни многочисленны, как ни разнообразны создания великого поэта, — писал Белинский, — но каждое из них живет своею жизнью, а потому и имеет свой пафос... И вот этот-то пафос, разлитый в полноте творческой деятельности поэта, есть ключ к его личности и его поэзии. Первым делом, первую задачу критика должна быть разгадка, в чем состоит пафос произведений поэта...»<sup>1</sup>. Известно, как «разгадал» критик пафос Пушкина, Гоголя. Не утрачивает этого своего значения категория пафоса и в последующей критике. Когда Чернышевский отмечал в произведениях Толстого «чистоту нравственного чувства», «непосредственную... свежесть нравственного чувства», когда Добролюбов успех Тургенева у читающей публики объяснял «чутьем автора к живым струнам общест-

<sup>1</sup> Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 7. С. 314.



ва» или когда он же обращал внимание читателей на «боль о человеке» как на «одну общую черту, более или менее заметную во всем, что он (Достоевский — В. Б.) писал», — все они имели в виду пафос творчества.

Во всех приведенных определениях пафоса — Пушкина ли, Гоголя ли, Толстого ли, Достоевского — бросается в глаза, что его своеобразие и тем самым — своеобразие творчества писателя полагается обусловленным дотворческими факторами. «Единый», или, что по Белинскому то же самое, «разлитый в полноте творческой деятельности» писателя, пафос не есть некое обобщение, «снятое» с его отдельных созданий, всегда индивидуальных, своеобразных по форме и содержанию. Белинский ставит пафос пушкинской поэзии в прямую связь с «воззрениями» поэта.

Для Толстого и Достоевского общим был этический пафос — и в его главных «слагаемых», и даже в некоторых его сугубо творческих «эквивалентах» (жанр, психологизированный стиль — о чем шла речь выше). В пределах этих общих границ и проходит одна из главных демаркационных линий между Толстым и Достоевским.

Этический пафос, преломляя художественное видение жизни, трансформирует жанровое мышление Толстого и Достоевского, устанавливает проблемно-оценочный ракурс понимания изображаемых людей и социальной жизни, предопределяет своеобразную, интенсивно психологизированную характерологию литературных героев с той же присущим распределением «света» и «тени». Щедрин, к примеру, не разрабатывал образы своих героев психологически, так как помещики интересовали его как «раса политическая».

Самое же значительное художественно-содержательное завоевание характерологии, свойственной этическому мышлению, — это открытие богатейшего, неисчерпаемого в своих запросах и глубинах внутреннего мира личности.

Сложная, противоречивая, многомерная личность Достоевским изображена и полнее, объемнее других, если взять за критерий состав переживаемых ею чувств, желаний, стремлений, и экспрессивнее, острее, если принять во внимание напряжение, какого достигают ее противоречивые желания и намерения. Характерология Достоевского включает в себя и конечную кульминацию, предел внутренней антиномичности личности, за которым наступит ее разрушение: это Ставрогин.



Совершенное Толстым и Достоевским открытие стало столь же значительным, сколь и смелым и по-своему для обоих писателей опасным, так как именно в глубинных основах личности, в ее «натуре» они и открывают самое труднопреодолимое препятствие на пути к искомой и чаемой ими гармонии. В осмыслении существа и размеров этого препятствия, способов и средств его преодоления и обнаруживается принципиальное различие между писателями. И состоит оно в том, что Достоевский в конечном итоге проявил куда больше, чем Толстой, особенно поздний, веры в человека, в его способность собственными, внутри его заключенными силами преодолеть это препятствие.

Достоевский, утверждая, что братство делается и само собой, натурой, бессознательно, в тех же «Зимних заметках...», приходил к выводу, что личности не так-то безболезненно пожертвовать своим Я и «отдать его обществу без всяких условий»: «...тут есть один волосок, один самый тоненький волосок, но который если попадет под машину, то все разом треснет и разрушится. Именно: беда иметь при этом случае хоть какой-нибудь самый малейший расчет в пользу собственной выгоды» (6; 79—80). Этот «волосок», — то есть земная, психо-биологическая природа человека, устремляющая его к личной выгоде, вложенная в человека жажда жизни, особенно сильная в его бессознательных, инстинктивных проявлениях, — в какой-то момент показался Достоевскому вообще непреодолимым препятствием. Почти в одно время с «Зимними заметками...» он заносит в свои «Записные книжки» такие скептические мысли о способности человека проникнуться «любящим началом»: «Возлюбить человека, как самого себя, по заповеди Христовой, — не возможно. Закон личности на земле связывает. Я препятствует» (20; 172).

Нередко на основании этих и других сходных с приведенными высказываниями Достоевского в его мировоззрение вписывается особая, отличная от толстовской концепция личности как существа от природы греховного.

Да, Достоевский признавал, что закон личности «связывает», «препятствует». Но было ли это единственным, тем более «исходным началом» в его концепции личности? Да, Достоевский писал, что «ненормальность и грех исходят из нее самой», то есть из души человеческой. Писал он это, заметим, в статье об «Анне Карениной»: не почувствовал ли Достоевский идею греховности в романе Толстого?.. Там же, в этой статье, выставлен и самый «криминальный» тезис До-



стосовского: «...зло таится в человечестве глубже, чем предполагают лекаря-социалисты». Впрочем, в том же «Дневнике писателя» можно прочесть и такое: «Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей». Но прочитаем в статье: Достоевский в раздумьях о причинах «падения человеческого духа» не на сторону ли «лекарей» склоняется? Если человек преховен изначально, если зло таится в природном существе его, то что же может заставить смутиться «судью человеческого» и воскликнуть в страхе и недоумении: «нет, не всегда мне отмщение и не всегда аз воздам» (25; 201). А не всегда потому, что из нарисованной Толстым «мрачной и страшной картины падения человеческого духа» зло, как следует это и для «лекарей», и для Достоевского, существует вне человека: «Взяты люди в ненормальных условиях. Зло существует прежде них». Достоевский не отделяет от существа человека и «силу сопротивления» мраку, и «охоту борьбы» с мраком.

«Убеждение в таинственной и роковой неизбежности зла», выставленное в этой статье, — это не капитальное убеждение ее автора. Достоевский, как известно, исповедовал идею ответственности человека за содеянное им зло. А такая идея в корне противоречит признанию зла роковым, фатально неизбежным.

С другой стороны, и для Толстого человек, даже природный (и уж тем более социальный), не такой «чистый», каким видится он В. Кулешову. Толстой никак не склонен обуживать его до «элемента» добра.<sup>1</sup> Толстой едва ли не с самого начала своей творческой биографии задумывается над своеобразным параллелизмом в движении «живой жизни» и в поведении, поступках, предписываемых разумом. Он еще в начале 50-х годов приходит к открытию, что «тело подло», что человек «кривит свой ум», чтобы оправдать «развратную жизнь» — как схоже это с некоторыми аргументами Раскольникова! Тогда же, в 50-е годы, возникает в художественной системе Толстого и мотив «двоения» человека между двумя противоборствующими в нем существами, двумя волями — телесной и духовной<sup>2</sup>.

Казалось бы, у Толстого мотив двоения человека между телесной и духовной волей «снимается» мотивом их сосущест-

---

<sup>1</sup> См. об этом в кн. : Галаган Г. Я. Л. П. Толстой. Художественно-этические искания. Л., 1981 (гл. «Порок и добродетель»).

<sup>2</sup> Там же. С. 59 и след.



вования, «текучим» характером человека, и «закон личности» остается вне авторских отрицательных нравственных оценок. Толстого нисколько не смущает, что едва ли не все его лучшие герои считают себя правыми в своей жажде личного счастья: «Всем надо жить, надо быть счастливым: потому что я только одного желаю — счастья» (Оленин); «Пока есть жизнь, есть и счастье» (Пьер Наташе). «Кто счастлив, тот и прав», — думает Оленин. «Я, — признается Андрей Пьеру, — жил для славы. «...» Так я жил для других, и не почти, а совсем погубил свою жизнь. И с тех пор стал спокойнее, как живу для одного себя». А Пьер испытывает чувство зависти к Анатолию Курагину: «И право, вот настоящий мудрец! — подумал Пьер, — ничего не видит дальше настоящей минуты удовольствия, ничто не тревожит его, и оттого всегда весел, доволен и спокоен. Что бы я дал, чтобы быть таким, как он!».

Толстой не только признает законность элементарных, первичных, даже сугубо эгоистических интересов, но и бывает готов признать их идеальными: Оленин стремится к опрощению, Пьер находит счастье (пусть временное) в положении богатого московского барина, Левин самозабвенно занимается своим хозяйством...

Толстого пытались объявить певцом «живой жизни», хотя, как мы уже писали, у его любимых героев отмеченные «мотивы» кратковременны и преходящи. Однако Лев Шестов, разбив героев Толстого на две группы — одни следуют правилам, другие желанием — поставил Толстого на сторону последних, тех, кто не «обменивает» жизнь на добро и отстаивает права своей личности, «не соблазняясь учением о долге»<sup>1</sup>. А Мережковский уличает Толстого даже в некоем противоречии: он нарисовал «карикатуру» на Наполеона, тогда как от певца «живой жизни» следовало ждать если не патетической, то трагической фигуры, поднявшей эгоистические притязания Я на такую высоту. И В. Вересаев в своей книге «Живая жизнь» идет по сути вслед за названными философами и критиками, когда утверждает, что Толстой поэтизирует жизнь, определяемую не добром, а полным и абсолютно свободным выявлением личностей, что такое поведение само по себе, таинственной силой и приводит к согласию, единению в добре: «Всякое (?!) проявление живого су-

---

<sup>1</sup> Шестов Л. Добро и зло в учении гр. Толстого и Ф. Ницше, СПб, 1900. С. 7.



щества может быть полно жизни, — и тогда оно будет прекрасно, светло и самоценно»<sup>1</sup>.

У Достоевского «живая жизнь», или, по его терминологии, «жажда жизни», с самого начала и безоговорочно выносятся за нравственные скобки, она безусловно им осуждается, ибо она может оделать человека «подлецом», карамазовым. И В. Розанов прав, отмечая («Легенда о Великом инквизиторе»), что, бунтуя против миропорядка, Иван Карамазов бунтует против бога еще и потому, что тот сотворил человека слабым, готовым возлюбить жизнь больше ее нравственного смысла. «Можно зарезать, украсть и все-таки быть счастливым», — полагает Николай Ростов. А вот Раскольников «зарезал», обокрал процентщицу — и казнится тяжелейшими страданиями. Иван Карамазов теоретически разрешил вседозволенность, включая и право на убийство другого, — и переживает тяжелейшую драму, психический надлом.

В изображении Достоевского оппозиция «лицо и мир» предстает диогармонией, не заключающей, казалось бы, в себе примиряющего звена между эгоцентричным «Я» и «братством». Но и у Толстого, допускавшего возможность сопряжения такой личности и «мира», гармония, будучи художественно изображенной, предстает алогичной, необъяснимой. Например, Николай Ростов и хороший хозяин, и в то же время — «хороший барин».

Воспроизводя проявления «живой жизни» и даже увлекаясь ими как художник, Толстой не признает ее «прекрасной» и «самоценной». Он судил и осудил ее как раз именно за то, что в жертву ей приносилось добро. Тот же Шестов заметил, что и «Война и мир» не такая уж светлая и ясная, или, если воспользоваться словами Достоевского, не такая «невинная книга», как она представлялась, например, Мережковскому. Для Толстого первоначально-природное в Наташе, которое с такой силой выплеснулось на охоте, не стояло по ту сторону добра и зла. И Толстой в этом втором ее лице (по Мережковскому, в лице Ерошки) ничего христианского (по Мережковскому, язычески-христианского, плотски божественного<sup>2</sup>) не видел. Напротив, Толстой начинает уяснять, что не всякая свободная отдача самому себе, не всякое самовыявление порождает добро. Толстой показывает, как самовыявление Наташи приводит ее к увлечению Анатолием, с кото-

<sup>1</sup> Верссаев В. Соч. в 4-х томах. Т. 2. М., 1947. С. 532.

<sup>2</sup> Мережковский Д. С. Полн. собр. соч. Т. X. С. 51.



рым она чувствовала себя прекрасно прежде всего потому, что чувствовала «отсутствие... нравственных преград», как их непосредственный эгоизм, не учитывающий влияния на судьбы других, не «соблазняющийся» учением о долге, причиняет зло Андрею. Здесь, в этом «узле» романа, и проступает вторая ипостась «живой жизни» — не нравственная, так как из нее исходит не добро, а зло.

Как видим, самый острый вопрос, вставший перед Толстым и Достоевским и поставленный ими перед читателями, — это вопрос о том, способен ли человек сам, своими силами преодолеть «законы личности» — «живую жизнь» (по Толстому) или «жажду жизни» (по Достоевскому)? Последние ответы, к каким они приходят, могут показаться неожиданными для тех, кто еще до сих пор считает, что Достоевский был убежден в изначальной греховности, а Толстой в изначальной чистоте человека. А смысл этих последних ответов, по сути своей противоположных, в том, что Достоевский выражает глубокую веру в нравственное восстановление человека именно как земного, крайне противоречивого существа, тогда как Толстой совершенствование личности предполагает осуществимым только путем обязательного ограничения «законов личности» внешними нравственными императивами!

Парадокс в том и состоит, что «формула» Митеньки Карамазова: «Широк человек, я бы его обузил» передает в сущности позицию Толстого, а не Достоевского. В религиозно-нравственных сочинениях Толстого она изложена однозначно, но «следы» ее ощутимы и в его художественных произведениях. Так, он заставляет Наташу не только признать себя виновной, но и вымаливать себе прощение в церкви! Прослушиваются в «Войне и мире» и другие мотивы, которые зазвучат лейтмотивами в последующих произведениях Толстого. Приняв за меру нравственного совершенства личности критерии христианской религии, Толстой, со свойственной ему смелостью и последовательностью, принял и оправдал неизбежную на этом пути и утрату личности своего «Я». И в изображении самого Толстого влияние религиозной нравственности столь же губительно для живой личности, сколь и следование «правилам» светского общества. Только олицетворением «круглого» является в романе безличностный Платон Каратаев: «...жизнь его, как он сам смотрел на нее, не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чув-



ствовав». Не находится места в настоящей жизни и Андрею Болконскому, когда его поглотила идея самоотверженной любви. Но Толстой идет еще дальше — и не только в «народных» рассказах-притчах, а и в «Смерти Ивана Ильича», «Отце Сергии», «Дьяволе», «Крейцеровой сонате»: «тварная» природа человека представляется ему столь несовершенной и в то же время столь мощной и прозой силой, что подлинно нравственное бытие и не за пределами земного, «временного» существования человека и человечества. Эту тенденцию в мышлении и творчестве Толстого хорошо передал в своей книге «Освобождение Толстого» Бунин. Акцентировал ее и Дж. Оруэлл: в статье «Лир, Толстой и шут» он писал об отрицательном отношении Толстого к «полноте жизни», о том, что он не стремился совершенствовать «земную жизнь», что «ссора между ним и Шекспиром» — «это ссора между религиозным и гуманистическим воззрением на жизнь».

Религиозно-аскетическое воззрение на жизнь было, конечно, только одной из тенденций в раздираемом противоречиями сознании Толстого. И все же можно утверждать, что его мысль, по отношению к мысли Достоевского, движется ретроспективно.

Достоевский в 1863—1864 годы склонялся, охваченный скептическими рефлексиями, к выводу, что не в человеке, этом земном и потому «переходном» существе, а лишь в «будущем существе» и в «будущей, райской жизни» воплотится «великий и конечный идеал развития всего человечества» (20; 173). Тогда же, в 60-е годы, Достоевский преодолел свои скептические сомнения в «братстве» на земле. К. Леонтьев упрекал Достоевского в отступлении от христианских догматов, назвав его «новым христианином». И К. Леонтьев, конечно же, не мог не знать, что «новым христианством» называли свое учение утолические социалисты!

Отрицая и с этой целью гиперболизируя «жажду жизни», Достоевский отказался признать ее единственной «представительницей» жизни, исчерпывающей ее смысл. Ему открывается другой, высший «закон личности». При всей своей многомерности и крайней противоречивости, при всей своей «открытости» и подверженности влиянию различных идей, способности сливаться с ними «натурой» «внутри» личность одноцентрична. И этот ее глубинный центр — неистребимая в человеке и неотторжимая от него жажда нравственного Восстановления.



Свой «символ веры» в человека Достоевский не раз излагал в сочинениях, письмах. С неожиданной для Достоевского однозначностью он сформулирован в статье «Золотой век в кармане». Страстно исповедуют его и герои Достоевского. «С вами говорит, — внушает Митенька следователю, — благородный человек, благороднейшее лицо; главное, — этого не упускайте из виду — человек, наделавший бездну подлостей, но всегда бывший и оставшийся благороднейшим существом, как существо внутри, в глубине» (14; 279). «Брат, — исповедуется он перед Алешей, — я в себе в эти два последние месяца нового человека ощутил, воскрес во мне новый человек! Был заключен во мне, но никогда бы не явился, если бы не этот гром» (25; 30).

Целеустремленность человека к нравственному совершенству, к обновлению и составляет подлинную кульминацию романов Достоевского. «Я думаю, — убеждает Алеша Карамазов, — что все должны прежде всего на свете жизнь полюбить». Но полюбить жизнь — это значит полюбить прежде всего земного человека, и не только как существо слабое, заслуживающее сострадания. Пафос Достоевского шире, глубже и гуманистичнее, чем только «боль о человеке». Он любит человека, художественно его оправдывая и утверждая, свободного, и если «братство» требует от него жертв, он готов от него отказаться. Тем самым творчество Достоевского в литературе русского реализма занимает особое положение. Вместе с тем возникает еще одна «альтернатива».

Толстой — художник критического реализма. Он не создал реалистического образа положительно прекрасного, с его точки зрения, человека. Примечательно: чтобы Пьер Безухов смог достигнуть нравственного совершенства, Толстой должен был поставить его в исключительные условия: он делает Пьера незаконнорожденным, то есть «выведенным» из-под воздействия законов «настоящей жизни». «Воскресение» Толстой заканчивает слишком уж по-богословски, как сказал Чехов. Но почти таков и финал «Анны Карениной»: выход к нравственной жизни для Левина — в жизни по-божьи.

Достоевского, как известно, не удовлетворяло исключительно критическое изображение литературой русской действительности. Он высоко оценивал стремления тех писателей (в первую очередь Пушкина — его Татьяну, «Повести Белкина»), которые пытались реалистически воспроизводить положительные явления и характеры. И как художник он считал своей капитальной задачей создание образа прекрас-



ного человека. Одним из первых опытов Достоевского по художественному воплощению такого характера в «лице» был образ князя Мышкина, уподобленный самим Достоевским Христу.

Образ Мышкина исследователи признают реалистическим постольку, поскольку поражением этого альтруиста выносятся приговор господствующему обществу, поскольку автор «показал крушение вновь пришедшего мессии в его новой попытке преобразовать и спасти мир евангельским путем»<sup>1</sup>. На этом, единственно на этом основании делается вывод о полной художественной несостоятельности образа Мышкина как образа положительного авторского героя: ведь его нравственный идеал почерпнут в религиозной идеологии, а ее нежизненность с точки зрения конкретно-исторической несомненна. «Идеалы на земле, — напоминает В. Кирпотин, приводя известное положение Энгельса, — исторически обусловлены, и смена их происходит в общественной практике»<sup>2</sup>. Напомним и мы: Салтыков-Щедрин, при всех его резких идеологических разногласиях с Достоевским, высоко оценил отвлеченно-моралистический идеал Мышкина, почувствовав в романе два пафоса — критический и утверждающий. Для него этот образ был оправдан и художественно.

На наш взгляд, Достоевский в «Идиоте» остается художником не только тогда, когда он воспроизводит обстоятельства, делающие невозможным «повторение» нового мессии, но и в изображении «лица», воплощающего его положительный идеал человека. Более того, именно при воссоздании такого «лица» Достоевский и углубляет реализм! Но для признания свершенного Достоевским художником во всем объеме нужно преодолеть еще и ту методологическую инерцию, которая подменяет критерии эстетические социально-идеологическими, согласно которой непрогрессивная идея не может стать художественной идеей, и та, которая полагает художественным только реалистическое, а еще лучше — реалистически-критическое изображение жизни.

И как мыслитель, и как художник Достоевский прекрасно понимал и видел, что для осуществления идеала недостаточно одной субъективной убежденности в истинности этого идеала. И об этом свидетельствует, в частности, его размышление над теми гоголевскими героями, которые действуют

---

<sup>1</sup> Кирпотин В. Мир Достоевского. С. 62.

<sup>2</sup> Там же.



не по логике своего характера, а по логике авторской отвлеченной мысли<sup>1</sup>.

Достоевский-художник идеал своего положительного героя представляет реально возможным в созданном им художественном мире. Поражение Мышкина в предложенных ему сюжетных обстоятельствах не поколебало убеждения писателя в том, что положительно прекрасный человек может быть создан реалистическими средствами. Предприняв дальнейшую разработку «поэмы» такого характера в «Подростке», он утверждает: «Идеал так же реален, как и все реальное»<sup>2</sup>. И к работе над «Братьями Карамазовыми» Достоевский приступает с непоколебимой верой в возможность художественного изображения положительного героя.

Появление «чистого идеального христианина» как нового положительного героя русской литературы Достоевский оправдывает и художественно мотивирует состоянием самой действительности. В художественный «актив» образа Зосимы он заносит наличие у него прототипов. Но подлинный и собственно художественный «пьедестал» к образу Зосимы и образу Алеши Достоевский возводит тем, что показывает, говоря гоголевскими словами, «пути и дороги» к высокому и прекрасному. И этим путем, тем последним обстоятельством, каким Достоевский художественно мотивирует своего положительного программно-идеального героя, выступает кризисное, катастрофическое состояние русской жизни. Заметим, что этим же, по сути, обстоятельством мотивирована Чеховым убежденность его героев в приближении «прекрасной жизни»...

...Приступая к заключению, мы поймали себя на мысли, что каких-либо специфических принципов сравнительно-сопоставительного изучения писателей мы вроде бы и не выдвинули. Да необходимость в них сама по себе отпадает, коль скоро мы исследуем творчество писателя в широкой историко-литературной перспективе и ретроспективе, особенно пристально вглядываясь в такие «слагаемые» творческого процесса, часто продаваемые забвению, как талант писателя, его мировоззрение и пафос, создающие художественно-содержательное своеобразие его произведений.

---

<sup>1</sup> Достоевский не считал реалистическим персонажем и добродетельного Любима Торцова Островского.

<sup>2</sup> «Неизвестный Достоевский». «Литературное наследие». Т. 76. С. 312.