

Г. К. ЩЕННИКОВ

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕАЛАХ ДОСТОЕВСКОГО

Достоевский и Лев Толстой преклонялись перед «правдой» народной жизни, и для каждого из них эта правда была мерилom всех ценностей, основой мироотношения. Но понимание «народной правды» было у них неодинаковым. И разница во взглядах на народ определяет существенные различия в трактовке ими и социологических понятий, и эстетических.

В педагогических статьях Толстого открыто заявлен основной методологический принцип его философско-социологических исканий: судить о законах истории, о потребностях общества, опираясь на «те основные законы, которыми живет народ», русское крестьянство.¹ Именно эти законы, по мнению писателя, дают ему основание отвергать и социально-экономический прогресс, как явление, выгодное лишь состоятельным людям, и школьное воспитание как насилие образованного общества над народом. Пафос педагогических статей Л. Толстого в защите прав народа на свободное развитие, в утверждении непримиримых противоречий между потребностями народа и интересами правящих классов. Стремясь подчеркнуть всеобщий характер этих противоречий, Толстой доходит до крайностей: всю литературу, созданную образованным обществом, он объявляет явлением, чуждым народу. По мысли Толстого, все современные русские журналы, в том числе самые передовые, как и сочинения Пушкина, Гоголя, Тургенева, «неизвестны, не нужны для народа и не приносят ему никакой выгоды» (8, 340). Однако смешение передовой литературы с «господской» не означает отрицания искусства вообще. Наоборот, Толстой признает большую роль искусства в жизни человека, утверждает, что потребность художественного творчества относится к коренным, непреложным потребностям человека. Для Толстого главным аргументом является то, что эта потребность живет в крестьянских детях: они тянутся к искус-

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. (юбилейное изд.), т. 8. М., 1936, с. 16. — Далее в тексте ссылки даются на это издание.

ству, умеют наслаждаться им и проявляют незаурядные творческие способности — стало быть, искусства вообще не вредны, а нужны для человека. «Я полагаю, — заключает Толстой, — что потребность наслаждения искусством и служения искусству лежит в каждой человеческой личности, к какой бы породе и среде она ни принадлежала, и что эта потребность имеет права и должна быть удовлетворена» (8, 115).

Потребность в художественном творчестве, обнаруженная в крестьянских детях, становится для Толстого главным доводом для доказательства того, что европейский прогресс не является обязательным законом для всего человечества, что «идеал наш сзади, а не впереди» (8, 323). Единственный общий прогресс — нравственный — он связывал с возможностью сохранения первоначальной гармонической природы человека. «Человек рождается совершенным — есть великое слово, сказанное Руссо <...> Родившись, человек представляет собой прообраз гармонии, правды, красоты и добра <...> Воспитание портит, а не исправляет людей» (8, 322—323). Стало быть, по Толстому, гармония, красота соприродны естественной человеческой натуре. Оттого ребенок без всякой подготовки понимает и любит красоту и ее проявления в искусстве. Естественной, неиспорченной природой крестьянина Толстой объясняет и непонимание народом сложных произведений искусства как фальшивых ценностей, созданных людьми, живущими неестественной жизнью, испорченными цивилизацией.

Взгляд на естественность, стихийное начало как главный источник «живой жизни», вынесенный из наблюдений над патриархальным крестьянством, укрепленный в нем руссоистской философией, определяет и решение Толстым вопроса о социальной роли искусства. Он утверждает в эти годы огромную роль искусства в личностном развитии человека. Искусство лучше всего помогает всестороннему развитию сил и способностей ребенка, воспитывает у него целостное восприятие мира, а значит, служит сохранению природной гармонии.² Взрослому же человеку подлинное искусство помогает удержать тот взгляд на вещи, который присущ неиспорченной, гармонической личности. Искусство может помочь человеку понять безыскусную правду жизни, отречься от ложных, привитых обществом взглядов и пробиться к пониманию своей человеческой сути, соответствующему народным потребностям и представлениям.

Толстовское понимание художественной потребности, намеченное в его педагогических статьях 60-х годов, заключало в себе и принцип естественной жизненной нормы как этико-эстетический идеал творца «Войны и мира».

² См.: Ищук Г. Н. Социальная природа литературы и искусства в понимании Л. Н. Толстого. Калинин, 1972, с. 103.

У Достоевского мысль об эстетической потребности тоже связана с размышлениями о гармоническом человеке, но эти размышления включены в иную систему философско-социологических воззрений. Отправным пунктом этих воззрений также является народ. Но в народе он ценит не естественные потребности и неиспорченную натуру, а цельный нравственный идеал. Народ для Достоевского — хранитель общенационального идеала жизни по законам братской любви, совестливости и самоотвержения. Идеал этот, по мысли Достоевского, живет и в душах людей из образованного общества, только они не хотят признать этого и обольщаются чужеземными индивидуалистическими идеалами.

Толстой доказывал несовместимость потребностей народа и «образованного общества». Достоевский, наоборот, стремится доказать единство этих потребностей. Достоевский исходит из ложной посылки, будто в России никогда не было сословной вражды. Но для доказательства единения русского народа и общества в своих идеалах он ссылается на передовую русскую литературу. И анализ Достоевским этой литературы в статье «Книжность и грамотность. Статья первая» сделан так, что для нас сегодня он звучит как дополнение к трактовке народности литературы в известной статье Добролюбова. Добролюбов утверждал в ней прежде всего необходимость для литературы быть голосом народа, выражать его непосредственные нужды и интересы. Достоевский своим анализом творчества Пушкина в названной статье убедительно показал, что литература служит народу и тогда, когда она выражает общие гуманистические запросы личности, раскрывает противоречия и потребности всего национального бытия (Достоевский развивал здесь трактовку литературы как выражения «духа народа», данную поздним Белинским).³

Разумеется, народность Пушкина и всей передовой русской литературы — это для Достоевского аргумент в пользу будто бы начинающегося единения русских сословий. Однако писатель сознает, что такое единение — лишь желанная мечта. В действительности же он, как и Толстой, констатирует разъединенность «образованного общества» и народа, их взаимное непонимание и недоверие. Достоевский ярко показал это во второй статье под заглавием «Книжность и грамотность», изобразив конфликт между интеллигентом, желающим искоренить «народные предрассудки», и мужиком, усматривающим в барском просветительстве очередное посягательство на его волю.

Заботясь о народном просвещении, Достоевский одновременно с Толстым настаивает на том, что народу нужно дать то, «чего он просит, чего хочет он» (XIII, 132). Достоевский, как и Толстой, приходит к выводу, что эстетическое наслаждение — лучшее

³ См.: Щенников Г. К. Проблемы социальной функции искусства в эстетике Ф. М. Достоевского. — В кн.: Русская литература 1870—1890 годов. Свердловск, 1978, с. 58—68.

средство к пробуждению духовных интересов в простом человеке, только что обучившемся грамоте. И он ратует за художественную литературу как средство образования народа, имея в виду не только наиболее приятный и потому естественный путь к развитию, но и заботясь о самостоятельности этого развития. По мысли Достоевского, народ скорее найдет то, что нужно для его просвещения, в художественной литературе, чем в популярно-научных статьях. Достоевский разделяет пафос толстовских выступлений против стремления учителей-воспитателей из образованных сословий навязать народу свои представления и вкусы. Подобно Толстому, рекомендовавшему использовать для образования народа так называемую «переходную литературу», Достоевский советует «просветителям народа» не шарахаться и от лубочных изданий. По мнению Достоевского, интерес народа к этим книгам свидетельствует о живущей в нем потребности «фактов, прямо противоположных насущной действительности и глубоко отрицающих ее непреложность и ее гнетущее спокойствие» (19, 50).

Мечтая о гармонии сословий, Достоевский не видел в самой действительности такого социального пласта или жизненной сферы, которая представляла бы гармоническую жизнь. Современную ему эпоху он воспринимал как эпоху хаоса, общественной дисгармонии. И социальную функцию искусства он видел в том, чтобы освещать в этом хаосе путь человека к гармонической жизни. Даже говоря о влиянии искусства на отдельного человека, Достоевский ценит «поэтические заложения» личности не как начала, помогающие гармоническому развитию ее, а как духовный материал, из которого формируется нравственный стержень личности: «Вот, например, такой-то человек, когда-то, еще в отрочестве своем, в те дни, когда свежи и „новы все впечатления бытия“, взглянул раз на Аполлона Бельведерского, и бог неотразимо напечатлелся в душе его своим величавым и бесконечно прекрасным образом <...> И кто знает? Когда этот юноша, лет двадцать—тридцать спустя, отозвался во время какого-нибудь общественного события, в котором он был великим передовым деятелем, таким-то, а не таким-то образом, то, может быть, в массе причин, заставивших его поступить так, а не этак, заключалось, бессознательно для него, и впечатление Аполлона Бельведерского, виденного им двадцать лет назад» (18, 78).

В статье «Г-н — бов и вопрос об искусстве» общественная функция искусства обосновывается природой эстетической потребности. Корни эстетической потребности Достоевский видит не только в личных, естественных побуждениях человека, но и в закономерностях общественной жизни. «Потребность красоты и творчества, воплощающего ее», связана, по мысли Достоевского, с поисками людьми гармонического общественного устройства, гармонических отношений. Образ должной красоты в системе нормативных представлений общества, по мысли Достоевского, играет ориентационную роль.

Чем обусловлена эта роль, насколько она необходима? Как входит эстетический идеал в структуру общественного идеала? Достоевский мотивирует эту роль свойствами индивидуальной и социальной психологии.

Достоевский считает, что истина, представленная в виде научной дискурсии, логического доказательства, малоубедительна для человека. И система логических доказательств не может быть показателем ценности для человека выводимой ими истины. В этом Достоевский также сближается с Толстым. Толстой противопоставлял искусство науке и всякой теории как единственный «способ достоверного несомненного знания» именно на том основании, что искусство в отличие от безличной дискурсии всегда включает «субъективное» знание, значение отображаемого явления для субъекта или, как говорит Е. Н. Купреянова, «психическую достоверность индивидуального сознания».⁴

Для Толстого эта способность искусства дорогá как средство пробиться к естественной правде жизни, к правде человеческой души. Здесь антирационалистская тенденция исходит из того же просветительского, руссоистского стремления добраться до первоначальной доброй основы человеческой природы.

У Достоевского неприятие научного доказательства включено в систему рассуждения об отношении к идеалу. В «Записках из подполья» (1864) Достоевский утверждает, что желанные формы жизни, нормативный образец общественных отношений нельзя доказать доводами разума — общественный идеал должен найти надежную опору в психике, в переживаниях людей, в непосредственном ощущении ими идеала как общей радости. Писатель считает, что при прогнозировании истории необходимо принимать во внимание законы человеческой психики, законы «самовольного хотения». Здесь сказались недоверие и к просветительскому критерию разума, и к гегелевскому обоснованию «разумной необходимости», и к просветительской вере в добрую природу человека.⁵

По мысли Достоевского, общественный идеал должен получить санкцию эстетическую, явиться самоочевидной, убедительной красотой — только тогда он станет неоспоримой истиной. Общественный идеал будет принят людьми в качестве такового, когда он будет не только осознан разумом как идеал истины и справедливости, но и вызовет общее морально-эстетическое удовлетворение и даже поклонение. В схеме трехступенчатого развития общества, изложенной Достоевским в заметке «Социализм и христианство», человек возвратится в массу, к коллективному существованию, «по непосредственно ужасно сильному, непобеди-

⁴ См.: Купреянова Е. Н. Эстетика Л. Н. Толстого. М.—Л., 1966, с. 188.

⁵ См.: Назиров Р. Г. Об этической проблематике повести «Записки из подполья», — В кн.: Достоевский и его время. Л., 1971, с. 143—153.

тому ощущению, что *это ужасно хорошо*».⁶ Общественный идеал Фурье казался молодому Достоевскому убедительным благодаря его эстетической привлекательности: «Фурьеризм — система мирная; она очаровывает душу своей изящностью <...> и удивляет ум своею стройностью» (18, 133). «Золотой век», изображенный Достоевским в «снах» его героев, рисуется как царство торжествующей красоты, живой образ истины.

В истории эстетической мысли поиски Толстого и Достоевского интересны как попытка по-новому, без помощи шеллингианско-гегелевских абстракций, с опорой на реальные, подлинные процессы духовного развития личности или человечества в целом объяснить значение эстетической деятельности. Оба отметили очень существенные функции искусства, соответствующие важным моментам в структуре художественной потребности.

В конце 50-х годов, в предреформенное время, в русской критике под влиянием революционно-демократической эстетики утвердилась общая мысль о торжестве «художественной правды» над симпатиями автора.⁷ Однако уже в самом начале нового десятилетия обнаружилась новая ориентация критики — и прежде всего «реальной» — на исследование субъективного творческого момента.⁸ Поворот этот был связан с переменами в самой художественной литературе. Если на предшествующей стадии русского реализма, в дореформенные десятилетия, писатели стремились преодолеть односторонность личного восприятия мира, то в пореформенные времена, наоборот, желание обнаружить направление, выразить свою концепцию действительности становится общей чертой художников слова. Достоевский уже в начале 60-х годов очень настойчиво выступает как критик против «объективного творчества», доказывает не только право, но и необходимость для художника выражать свой взгляд на действительность. Толстой еще в начале творческого пути, в 1853 г., заявляет, что в сочинении, в особенности чисто литературном, «главный интерес составляет характер автора» (46, 182). В письме к А. И. Герцену от 14/26 марта 1867 г. он отстаивает право на знание своей субъективной России, взгляд на нее «с своей призмочки» (60, 374). И мысль Толстого, высказанная позднее, в 90-е годы, о том, что цементом, связывающим всякое художественное произведение в одно целое, является «единство самобыт-

⁶ Лит. наследство, т. 83. М., 1971, с. 248.

⁷ См.: Николаев П. А. Реализм как творческий метод. М., 1975, с. 48—49.

⁸ См.: Егоров Б. Ф. Перспективы, открытые временем. — Вопросы литературы, 1973, № 3, с. 124; Зельдович М. Г. Методологическое самосознание критики. — В кн.: Н. Г. Чернышевский. Статьи, исследования и материалы. Вып. 7. Саратов, 1975, с. 21; Туниманов В. А. Принципы реальной критики. — Вопросы литературы, 1975, № 6.

ного нравственного отношения автора к предмету» (30, 19), — эта мысль является постоянным принципом его творчества.

В понимании роли субъективного и связи между субъективным и объективным в творчестве и в познании у Толстого и Достоевского была общая черта, отличавшая их от многих писателей-современников. Они оба считали, что любое постижение истины — не только в искусстве, но и в науке, и в практических отношениях между людьми — невозможно без субъективного момента, оба в разных вариантах утверждали, что заинтересованное отношение к поиску отражается на самом характере добытой истины. Толстой писал Страхову в марте 1875 г.: «Вы всегда говорите, думаете, пишете об общем — объективны. И все мы это делаем, но ведь это только обман, законный обман, обман приличия, но обман, вроде одежды <...> И вы слишком одеваетесь объективностью и этим портите себя <...> Какие критики, суждения, классификации могут сравниться с горячим, страстным исканием смысла своей жизни» (62, 184). Достоевский считает законным субъективный взгляд исследователя даже в судебном разбирательстве, требующем предельной объективности, и не только потому, что совсем отрешиться от такого взгляда невозможно, но главным образом потому, что, по его мысли, лишь горячее участие к делу при подлинно нравственной позиции позволит выяснить истину.

И неустрашимость личного, субъективного в искусстве они оба считали тем моментом, который позволяет искусству быть способом целостного, достоверного познания жизни. А на способности искусства к целостному, синтетическому отражению действительности и основано их убеждение в том, что искусство ничуть не меньше науки может помочь и человеку и обществу в целом в деле самопознания и совершенствования. «А искусство помощник, но самостоятельный», — пишет Толстой (48—49, 27). «На литературу мы смотрим как на силу самостоятельную, а не как на средство», — заявляет Достоевский (XIII, 505).

Толстой и Достоевский оба отождествляли подлинные знания с этикой. Нравственное же освоение мира во многом сродни художественному. Знание в сфере морали, как и правда в искусстве важны не сами по себе, а в отношении к социально-нравственным ценностям, к нормам поведения и взаимоотношений людей. Как утверждают специалисты по этической теории, «мораль есть синтез чувственного и рационального, конкретного и абстрактного <...> на ином, чем в науке, уровне, когда абстрактное не уходит скитаться вдаль от конкретного».⁹

У Толстого и Достоевского их художественные задачи всегда были неразрывно связаны с нравственными исканиями,

⁹ Мораль и этическая теория. Некоторые актуальные проблемы. М., 1974, с. 28.

Толстой и Достоевский сознавали сходство в нравственном и в художественном способах освоения мира.

Если рассматривать их взгляды на субъективное и объективное лишь в системе философских категорий, то можно прийти к выводу, что оба они преувеличивали значение субъективного элемента как якобы неизбежной добавки к объективной истине. Если же оценивать этот взгляд как эстетическую основу новых принципов реализма (а лишь такая оценка представляется нам правомерной, поскольку речь идет о мышлении художников), то следует признать, что именно он обеспечил необычную широту, емкость художественных обобщений Толстого и Достоевского. На нем основан их метод как способ построения всеобъемлющей философско-поэтической картины мира. Благодаря такому подходу их анализ нравственных отношений между людьми стал средством постижения общих законов жизни — и личной, и исторической.

Начальные и во многом сходные эстетические позиции по-разному преломлялись в творческом методе того и другого писателя. Достоевский, стремясь «дать поболее ходу идее», изображал жизнь в избранных катастрофических ситуациях, брал трагические характеры, создавал оригинальный художественный мир. Толстой же, поклоняясь жизни как естественной стихии и считая искусство житнетворчеством, стремится в своих произведениях воссоздать мир широко и целостно, в формах самой жизни, не расчленяя, не систематизируя жизненные явления. Эта разница в творческих принципах Толстого и Достоевского приводила некоторых исследователей к выводу о полной противоположности в понимании реализма у этих писателей. Так, Н. Н. Арденс противопоставлял Толстого как художника, поражающего своей непредвзятостью, Достоевскому — «субъективнейшему писателю».¹⁰ Современное литературоведение справедливо усомнилось в непосредственности, непредвзятости реализма Толстого. В стиле Толстого выявлены полярные, постоянно действующие начала: мир как данность, как объективный факт, с одной стороны, и мир как предмет переживания, мысли, оценки, морального отношения — с другой.¹¹ И это не противоречит его подходу к искусству как к житнетворчеству. По Толстому, нельзя творить жизнь в искусстве без любви к жизни, без желания передать эту любовь в произведении так, чтобы «теперешние дети лет через 20» стали «над ним плакать и смеяться и любить жизнь» (61, 100), — словом, искусство не может быть без пафоса.

В современных же работах справедливо опровергается взгляд

¹⁰ Арденс Н. Н. Достоевский и Толстой. М., 1973, с. 77.

¹¹ См.: Чудаков А. П. Проблема целостного анализа художественной системы. — В кн.: Славянские литературы. VII Международный съезд славистов. Варшава, август 1973. Доклады советской делегации. М., 1973, с. 79—98; Гей Н. К. Сопряжение пластичности и аналитичности. — В кн.: Теория литературных стилей. Типология стилевого развития XIX века. М., 1977,

на творчество Достоевского как порождение отвлеченной идеи писателя, справедливо утверждается, что сам он считал первоисточником художественных произведений «могучую сущность» жизни.¹²

У Достоевского и Толстого за разными художественными принципами открываются сходные коренные эстетические установки. Эти схождения можно и важно увидеть даже в разном теоретическом интересе у того и другого писателя к проблеме связи субъективного и объективного. Разработка этой проблемы у того и другого писателя имела практическую ориентацию — обоснование новых принципов и форм художественного освоения действительности, вводимых ими в русский реализм, забота об эффективности, убедительности, доступности «выжитого» ими художественного миропонимания. Современная им критика чаще всего не понимала значения этих новаций, не умела выявить и оценить цементирующую произведения авторскую идею. При этом не понимали и не принимали их по-разному.

У Достоевского были взяты под сомнение сами принципы метода, «фантастический» характер реализма, оспаривалось право художника на изображение исключительных событий и резких характеров, вменялось в вину пристрастие к «психическим уродствам», «аномалиям», «психологический натурализм». Метод Толстого не оспаривался, но произведения его часто получали плоско социологическую трактовку, в них усматривалась поэтизация старого барства, отход от актуальных проблем современности, «философия застоя».

Неудивительно, что для Достоевского осмысление объективно-субъективной природы художественного творчества было связано с доказательствами права художника на односторонность, избирательность, резкое своеобразие взгляда; у Толстого же «сквозной» проблемой в этом аспекте станет вопрос о понимании читателем писателя, о художественном восприятии как ключевом моменте теории искусства.

У Достоевского самым веским аргументом в защиту «своей идеи» была мысль, что оригинальное миропонимание является главным условием выявления объективных закономерностей жизни, что «художественная правда» возникает при совпадении авторской идеи с логикой саморазвития действительности в произведении. Эти положения относятся к числу стержневых принципов его эстетики, они неоднократно повторяются, варьируются, развиваются писателем.¹³

Мысль Достоевского развивается в русле кардинальных проблем мировой эстетической мысли, по-новому разрабатывает неко-

¹² Фридлендер Г. М. Эстетика Достоевского. — В кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, с. 143.

¹³ См.: Щенников Г. К. Ф. М. Достоевский о двуединой природе реалистического творчества. — В кн.: Щенников Г. К. Художественное мышление Достоевского. Свердловск, 1978.

торые ценные диалектические положения немецкой философской эстетики.

На связь эстетики Достоевского с Шеллингом исследователи указывали не раз, но усматривали эту связь не там, где она на самом деле имеется. Не обоснованы утверждения западных исследователей, будто Достоевский является сторонником шеллингианской идеи «бессознательного творчества».¹⁴ Достоевский не считал, как Шеллинг, будто искусство является «единственным и от века существующим откровением».¹⁵

Подлинная связь Достоевского с Шеллингом в другом.

Шеллинг первым определил двойственную природу искусства как неразличимость идеального и реального. Для объективного идеалиста Шеллинга искусство — продукт идеального мира, но оно воссоединяет идеальный мир с реальным, объективирует идеальное. Неразличимость, или тождество, идеального и реального в искусстве проявляется во взаимопроникновении общего и конкретного, субъективного и объективного, свободы и необходимости. В частности, «искусство <...> основывается на тождестве сознательной и бессознательной деятельности. Совершенство произведения искусства, как такового, возрастает в той мере, в какой оно заключает в себе выраженным это тождество, или в соответствии с тем, насколько преднамеренность и необходимость в данном произведении искусства пребывают во взаимопроникновении».¹⁶ Это диалектическое понимание творческой природы искусства было затем развито Гегелем, который «в отличие от Фихте и Шеллинга <...> высоко ценил познающую мир способность художника, его стремление к истине как идее, лежащей вне сферы его сознания, но постигаемой им благодаря активности его духа».¹⁷

Однако у классиков немецкой философской эстетики активность творческого сознания художников была лишь способом выражения идеи всеобщего. Эстетика Шеллинга была одной из философских теорий романтического искусства. Эстетика Гегеля, который видел творческую активность художника в том, что он является проводником идеалов исторического, эпохального значения, оказала косвенное влияние на развитие теории реализма.

У Достоевского же положение о тождестве авторской идеи и логики жизни непосредственно направлено на развитие теории реалистического художественного творчества. Активностью творческого сознания он объясняет такие явления в искусстве, как типичность жизненного материала: «Если бессознательно описывать один материал, то мы ничего не узнаем; но приходит

¹⁴ См.: Кашина Н. В. Эстетика Ф. М. Достоевского. М., 1975, с. 115.

¹⁵ Шеллинг Ф.-В.-И. Система трансцендентального идеализма. Л., 1936, с. 380.

¹⁶ Шеллинг Ф.-В.-И. Философия искусства. М., 1966, с. 84; см. также: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934, с. 273.

¹⁷ Лекции по истории эстетики, кн. 2. Л., 1974, с. 180—181.

художник и передает нам свой взгляд об этом материале и расскажет нам, как это явление называется, и позовет 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» (XIII, 550). «Те из наших писателей, которые, изучив по возможности и по способностям свой материал, не побоялись высказать перед нами свой взгляд, свою идею о народном быте, дали нам даже относительно одного материала несравненно более, чем Успенский...» (XIII, 549).

Эти и аналогичные высказывания Достоевского свидетельствуют и о том, что он рассматривал отношения субъективного и объективного в искусстве по преимуществу в аспекте гносеологическом, в связи с проблемой художественной правды, стремясь определить познавательную природу искусства и обосновать метод, который лучше всего обеспечивает осуществление искусством его познавательной функции, — метод реализма.

Познание действительности, осуществляемое средствами искусства, раскрывает, по Достоевскому, внутренние духовные связи между людьми, соединяет людей в движении к высоким общественным идеалам — тем самым искусство выполняет и важные коммуникативные функции.

У Толстого замечания о соотношении объективного и субъективного, по нашим наблюдениям, связаны чаще всего с размышлениями о коммуникативной природе искусства.

В период сближения с теоретиками «чистого искусства» вопрос о субъективном и объективном творчестве встал для него, как и для Достоевского, вопросом о правде в искусстве. Дружинин и Боткин стремились склонить его к объективистскому принципу «не суди», и Толстой одно время соглашается с ними: «Евангельское слово: „не суди“ глубоко верно в искусстве: рассказывай, изображай, но не суди» (47, 203). Однако вскоре Толстой освободился от теории «незаинтересованного» творчества, и тогда ему показалась надуманной, бессмысленной сама проблема выбора субъективного или объективного творчества. Толстой записывает в «Дневнике» 17 июля 1857 г.: «Теория объективного и субъективного творчества в искусстве — гиль. Вот подразделение, находящееся совсем в другой плоскости: дело искусства — отыскивать фокусы и выставлять их в очевидность. Фокусы эти, по старому разделению, — характеры людей, но фокусы эти могут быть характеры сцен, народов, природы» (47, 212).

Толстой обходит проблему соответствия авторского взгляда логике жизни; по нему, это «тождество» придет само собой, если выбрать новые фокусы, т. е. новые ракурсы, новые приемы типизации жизненных явлений: в этих «фокусах» естественно сольются объективное и субъективное.

Вопрос о гармонии, единстве авторского и жизненного занимает Толстого в те же годы как проблема стиля, создающего

эффект наибольшего жизнеподобия. «Хорошо, когда автор только чуть-чуть стоит вне предмета, так что беспрестанно сомневаешься, субъективный или объективно» (47, 191). Для Толстого сочинения «самые приятные суть те, в которых автор как будто старается скрыть свой личный взгляд и вместе с тем остается постоянно верен ему везде, где он обнаруживается» (46, 182).

Постижение законов художественного творчества через законы восприятия искусства весьма характерно для Толстого.¹⁸ И конечное, итоговое определение искусства, данное в его трактате «Что такое искусство?», — его концепция заразительности искусства — также учитывает восприятие его: «Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (30, 65).

Теория «заражения» тоже исходит из идеи тождества субъективного и объективного, только субъективное здесь — это личное переживание воспринимающего искусства, а объективное — достоверность отображаемого в произведении. Толстой не раз подчеркивает в «заражении» момент неразличимости, тождества. «Главная особенность этого чувства в том, что воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-то другим, а им самим, и что все то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить» (30, 149).

«Произведение искусства только тогда настоящее <...> когда воспринимающий испытывает чувство, подобное воспоминанию, — что это, мол, уже было и много раз, что он знал это давно, только не умел сказать, а вот ему и высказали его самого. Главное, когда он чувствует, что это, что он слышит, видит, понимает, не может быть иначе, а должно быть именно такое, как он его воспринимает» (57, 151). Толстой здесь говорит о другом тождестве, чем Достоевский. Достоевский имеет в виду единство начального звена в коммуникативной системе художественного освоения мира — гармонию объекта художественного отображения и отражающего его субъекта. Толстой же говорит о единстве заключительного звена: опредмеченном в произведении чувстве художника и чувстве второго субъекта — того, кто воспринимает произведение.

Однако мысль Толстого здесь соприкасается с мыслью Достоевского. Достоевский утверждает, что целью декларируемого им единства является понимание произведения воспринимающим его в полном соответствии с замыслом художника. Именно в этом он видит художественность. «Скажем еще яснее: художественность,

¹⁸ Прозоров В. В. Читатель и литературный процесс. Изд. Саратовского ун-та, 1975, глава третья; Ищук Г. Н. Проблема читателя в творческом сознании Л. Н. Толстого, Калинин, 1975.

например, хоть бы в романисте, 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» (XII, 72). Определение художественности у Достоевского очень близко определению искусства у Толстого. Разница лишь в том, что Достоевский говорит о мысли, а Толстой о чувстве, но, как убедительно показали исследователи Толстого, контекст многих высказываний писателя свидетельствует о том, что он объединяет чувство и мысль как нерасторжимые явления и «равноправные предметы искусства».¹⁹

Теория «заражения искусством» у Толстого, к которой он шел с самого начала творческой деятельности,²⁰ и концепция тождества замысла и смысла, идейности и правдивости у Достоевского — это родственные эстетические теории, вызванные общим намерением повысить самостоятельную роль искусства, сделать его более активным, действенным фактором современной жизни.

¹⁹ См.: М а ш и н с к и й С. Эстетические заветы Льва Толстого. — В кн.: М а ш и н с к и й С. Наследие и наследники. М., 1967, с. 403; Л о м у н о в К. Н. Эстетика Льва Толстого. М., 1972, с. 63.

²⁰ См.; Л о м у н о в К. Н. Эстетика Льва Толстого, с. 14—28.