

НАПРАВЛЕНИЕ ДОСТОЕВСКОГО И ТОЛСТОГО

ЧАСТЬ I. ДВИЖЕНИЕ К 60-м ГОДАМ

1. Общая схема развития

При всем отличии европейских культур друг от друга слова «романтизм» и «реализм», сказанные о любой из них, заключают в себе много общего. Сперва в туманных и фантастических образах, а затем в отчетливых и ясных (Гофман — Бальзак, Байрон — Стендаль и т. д.) перед нами выступает один круг вопросов, поставленных перед Европой одной ступенью общественного развития, отличной от предшествующих ступеней, пройденных в XVI, XVII, XVIII веках. Это определенный романтизм и определенный реализм.

Всякий новый крупный этап развития европейского общества, начиная с Возрождения, отражается, в конце концов, новой «классической» формой искусства (Ренессанс — классицизм и выросшее из него Просвещение — реализм XIX века). Но возникновению новой классически ограниченной, замкнутой, завершенной формы, схватывающей то, что приобрело известную ясность и отчетливость в самой жизни, и только это, предшествует эпоха декадентски-романтического (поздняя готика, барокко, собственно романтизм, декаданс). Кризисные типы людей, рвущихся не то назад, не то вперед, и переходные общественные отношения, недостаточно определявшиеся в действительности, изображаются в подчеркнуто неясных, зыбких, фантастических, гротескных образах. Общая установка делается не на разум и ясность, а на чувство и мистический трепет тайны, интуицию. Возникают характерные разговоры о ночной стороне души, негативной психологии и т. д.; увеличиваются ножницы между прекрасным и добрым, разумным и добрым, разумным и прекрасным; искусство кружится среди неразрешимых противоречий в жизни и в человеческом духе, болезненно влюбленно изображает красоту зла, безумия — и внезапно касается просветленно прекрасного, «голубого цветка».

В обстановке, в которой предметы потеряли свою устойчивость, романтическое рвется к без-предметному, за-предметному, к тайне Единого, присутствующего всюду. Но, помимо этого, в романтическом всегда есть нечто исторически переходное, есть движение от одного предметного мира к другому, от одной «классической» эпохи к другой. Это брожение, гибель старого, из которого рождается новое. Упадочное и новое, едва возникшее, переплетаются в явлениях поздней античной культуры, позднего средневековья и т. д.; переплетаются они друг с другом и у «революционного романтика» Байрона, и у «реакционного» Клейста, и у «народной» Леси Украинки (которую не принято сближать с декадансом), и у безнравственного Оскара Уайльда.

Социально-исторический смысл романтического (переходного) периода раскрывается лучше всего в свете той классической формы, которая вырастает на его почве, отчеканивая ясно и рационально кое-что из того, что выступало в нем слишком зыбко и неопределенно, слишком «разорванно», антиномично. Поэтому позитивному уму легче говорить только о классических периодах (например, о Возрождении, классицизме с Просвещением, реализме XIX века), рассматривая периоды романтического брожения в свете тех форм, которые в этом брожении распадаются и возникают вновь. При этом, правда, теряется самостоятельная духовная ценность барочного, романтического, декадентского (Эль Греко, Кальдерон и т. д.); теряется подход к специфике романтического, но какая-то историческая схема возникает, и в некоторых точках она верна действительности.

Однако развитие русской литературы XIX века в общеевропейскую схему никак не укладывается, даже со всеми оговорками. Вершины русского реализма не синхронны европейскому реализму того же периода. Литературное развитие России было более напряженным, пробегало наскоро этапы, занявшие в Европе по столетию, и, в конце концов, одновременно решало задачи, занимавшие Запад поочередно¹, решало иначе, менее расчлененно, более широко (и запутанно).

При всех отличиях друг от друга Бальзака, Флобера и Диккенса, в понятие реализма, удовлетворительное для

¹ Эту идею, совершенно независимо от меня, высказал впоследствии Г. Гачев. См. его книгу «Ускоренное развитие литературы» (М., 1964).

любого из них, реализм Пушкина не помещается многими своими важнейшими чертами; и (хотя в меньшей мере) то же относится к реализму Лермонтова, Гоголя.

Русские общественные отношения в начале XIX века — особенно за городской чертой Санкт-Петербурга — были еще настолько патриархальны, сословно замкнуты, что самих конфликтов, изображенных в европейском романе XIX века, в России не возникало. Возникали другие — отчасти изображенные в европейской литературе ранее, отчасти совершенно оригинально русские; к последним относится, прежде всего, тема лишнего человека — оторванного и от образованного общества и от необразованного народа дворянского интеллигента¹.

После реформы сказалось новое обстоятельство. Если раньше отдельные этапы следовали хотя и очень быстро, но все же один за другим (сперва Пушкин, а затем уже Лермонтов и Гоголь), то после смерти Николая I одновременно вышли из-под спуда и рядом друг с другом проделали свой путь:

1) просветительский реализм Некрасова, Щедрина, отчасти (хотя он не принадлежал к кружку «Современника») Островского (менее просветительский, более реализм), а также целой плеяды писателей-разночинцев;

2) реализм Тургенева и Гончарова, культивировавших разработанную Пушкиным европейско-русскую тему (и форму романа) лишнего человека;

3) реализм Толстого и Достоевского, выразивших настроения более глубинных пластов России, приносимых в закание прогрессу. Соединением художественной полноты изображаемых явлений и идейной напряженности эти писатели заставляют вспомнить роман Стендаля и Бальзака, но размах их творчества значительно шире, глубже захватывает жизнь народа, больше отходя от эпоса частной жизни и приближаясь к подлинному эпосу (Толстой) или трагедии (Достоевский)².

Масса русского народа после 1861 года страдала одновременно «и от капитализма, и от недостаточного развития капитализма» (Ленин), и перед русской идеологией одновременно стояли вопросы, вызвавшие расцвет просвещения,

¹ Эта тема становится впоследствии популярной в афро-азиатских литературах. Ср. упомянутую работу «Некоторые особенности литературного процесса на Востоке».

² Эта схема не претендует на полноту объяснения действительности. Ср. альтернативную схему, предложенную на с. 26—27.

и вопросы, приводившие к его кризису. Не одно различие классовых симпатий привело к распаду натуральной школы и либерализма 40-х годов. Запутанность общественных отношений приводила к различным, противоположным выводам людей, симпатизировавших одному и тому же классу; для одних главным злом был феодальный гнет, для других — буржуазная цивилизация. Это было и во Франции 20—40-х годов, но в гораздо меньшей степени.

Эстетические симпатии, отразившиеся в диссертации Чернышевского и педагогических статьях Толстого (а впоследствии в специальной брошюре), обнаруживают поразительное сходство. Достоевский по своим вкусам, как мы это покажем впоследствии, чрезвычайно близок к Некрасову — автору петербургских стихов. Между тем социально-политические выводы Достоевского и Толстого, Некрасова и Щедрина были совершенно противоположными. Это взаимное проникновение, единство крайних, противоположных течений чрезвычайно обогащало развитие.

Аналогичные условия, казалось бы, существовали в Японии после переворота Мэйдзи¹. И там развитие литературы, облегченное готовыми, уже выработанными формами европейской идеологии и подхлестываемое быстротой социального прогресса, шло очень быстро; не успевало расцвести одно течение, как на смену ему — и, по существу, рядом с ним — выступало другое, так что развитие приобретало не последовательный, а параллельный характер. Однако в Японии это происходило на фоне сохранения собственной культурной традиции, живой, активной, направлявшей движение в особое русло, к синтезу европейских и азиатских начал, плоды которого, быть может, еще впереди. В России же своей «почвы», по которой тосковал Достоевский, не хватало (и это именно обусловило характер его творчества).

Традиции московского периода уже ко времени Петра окостенели, выветрились (это видно по иконописи), и Петр ломал их, добил и то, что еще жило². Русскому обра-

¹ Ср. предисловие Н. И. Фельдман к сборнику рассказов Акутагавы Рюноске (Л., 1936).

² На заре своего бытия древняя Русь предпочла путь святости пути культуры. В последний свой век она горделиво утверждала себя как святую, как единственно христианскую землю. Но живая святость ее покинула. Петръ разрушил лишь обветшалую оболочку святой Руси. Оттого его надругательство над этой старой Русью встретило ничтожное духовное сопротивление» (Федотов Г. П. Святые древней Руси. Paris, YMCA-PRESS, 1985, p. 189—190).

зованному обществу петербургского периода было привито, взамен всех традиций, одно — установка на выбор и усвоение самого передового европейского опыта. Опыт же этот был полон противоречий. У светской черни в результате легко возникала поверхностная «смесь французского с нижегородским». С другой стороны, нигде так легко не усваивались наиболее радикальные идеи, выработанные мыслью европейских стран, как в России. В XX веке революционная идеология уже повсюду воспринимается как «русская» (подобно тому, как идеи английского Просвещения XVIII века, попавшие во Францию и заостренные французами, возвращались в Англию уже с французским национальным клеймом).

В России начиная с 60-х годов одновременно развивались явления, отделенные в Европе жизнью целых поколений. Это придавало процессу чрезвычайную остроту, напряженность. Возникла парадоксальная полемика отцов и детей, оказавшихся современниками и соперниками. Бальзак мог отдавать должное Вольтеру, оценивая его со спокойствием потомка и с уважением к мертвому. Толстой и Достоевский были несправедливы к просветительской идеологии, доходили до крайне резких полемических выпадов против нее. С другой стороны, просветители (явление XVIII века в европейской истории) оказались в неестественном для них положении современников и критиков реализма XIX века и не могли понять, в чем его пафос. Особенности Толстого и Достоевского казались им просто заблуждениями, никому не нужным чудачеством.

Памятником этого непонимания осталась эпиграмма, которой Некрасов встретил «Анну Каренину»:

Толстой! Ты доказал с уменьем и талантом,
Что женщине не следует гулять
Ни с камер-юнкером, ни с флигель-адъютантом,
Когда она жена и мать.

Можно подумать, что в «Анне Карениной» на самом деле не было никаких острых общественных вопросов... Между тем прошло 20 лет — и они буквально бросались Ленину в глаза.

Но, с другой стороны, параллельное существование просвещения и реализма XIX века приводило не только к досадным недоразумениям и полемическим резкостям. Психологическая чуткость Щедрина, общественная страстность

Толстого и Достоевского, напряженные идейные поиски, идущие у них рука об руку со скептицизмом к силе отвлеченной мысли,— явления, возникавшие в процессе взаимного проникновения борющихся течений. Если бы некоторые страницы «Господ Головлевых» попали к Достоевскому, а некоторые страницы «Бесов» (характеристика Лембке, расправа с шпигулинскими), рассказа «Бобок» — к Щедрину, никто бы не заметил подмены, так они близки по стилю. Эстетические оценки Чернышевского легко могут быть перенесены в статьи позднего Толстого — и т. д.

Вообще можно взглянуть на дело несколько с иной точки зрения и сказать, что все писатели, начавшие с натуральной школы,— разными путями и в неординаковой степени, но все,— проделали переход от чисто просветительного реализма 40-х годов до реализма XIX века, насыщенного борьбой вокруг идей просвещения, в 60-е годы, и русскую литературу этого периода в целом можно трактовать как сплав просвещения, романтизма¹ и реализма XIX века.

Само понятие «просвещение» при этом нужно расширить. Мы привыкли считать просветительским только кружок, сплотившийся вокруг «Современника», «Русского слова» и «Отечественных записок». Но во французском Просвещении XVIII века есть и либеральное крыло (Вольтер), и радикальное (Дидро), и своеобразная плебейская фигура Руссо, сочетавшего в себе народное — самое острое и решительное — отрицание феодализма с народным отворачиванием к буржуазному прогрессу («Рассуждение о вреде наук», под которым охотно подписался бы Лев Толстой). Вольтер и Руссо были не меньшими врагами, чем Тургенев и Достоевский; но для потомства они слились в одно явление:

Это всё революции плод,
Это ее доктрина.
Во всем виноват Жан-Жак Руссо,
Вольтер и гильотина.

(Гейне)

Прах двух непримиримых противников вместе был перенесен в Пантеон, вместе выброшен и водружен снова...

Точно так же для иностранца вся русская литература (и прежде всего ее величайшие художники — Толстой и

¹ В сравнительно чистом виде представленного Тютчевым.

Достоевский) имеет одну общую окраску, один социальный и нравственный пафос. Восприятие Томаса Манна, назвавшего за это русскую литературу «святой», то же, что у Розы Люксембург, хотя она выбирает материалистические термины для выражения своих мыслей (ср. ее статью «Душа русской литературы»). Спор между «Современником» и «Эпохой», которому наши исследователи иногда придают решающее значение, для мирового читателя, отделенного от наших шестидесятников и пространством и временем, представляет довольно второстепенный интерес.

С известной натяжкой можно приложить ко всем течениям русской литературы, вышедшим из натуральной школы, схему классически развернутого Просвещения: либеральное крыло в ней займут Тургенев и Гончаров, радикальное — кружок «Современника», а руссоистское — Толстой и Достоевский. Сравнительная слабость в русской идеологии культа разума, сила сомнения в разуме и интереса к чувству, подсознанию — общая черта XIX века, наследника романтической критики Просвещения, и принадлежит не только противникам Чернышевского, но и некоторым его союзникам, по крайней мере наиболее глубокому мыслителю прогрессивного лагеря, Герцену («Афоризмат Тита Левиафанского» не так уж далека от «Подполья»).

Разумеется, просветительская трактовка всей русской литературы 60—70-х годов — односторонность, схема¹, и схема эта противоречит другой, изложенной ранее — о параллельности в русской литературе явлений, последовательных в литературе Западной Европы. Если, однако, иметь в виду, что всякая теория — только логически правильная модель логически «неправильной», противоречиво, не прямо развивающейся жизни, то в этом противоречии не будет большой беды. Первая теория описывает столкновение в русском литературном пространстве фактов, на Западе отделенных друг от друга временем. Вторая имеет более узкий смысл и показывает, что дифференциация натуральной школы п о д о б н а дифференциации французского Просвещения, не утверждая, что подобие есть тождество, и не забывая, что зрелое творчество учеников Белинского вышло за рамки Просвещения.

¹ Во имя которой приходится «просветительски» трактовать даже Гончарова, против чего легко найти возражения.

Итак, русская литература XIX века в целом асинхронна западноевропейской; явления ее в первой половине столетия во многом отклоняются от понятия «реализма XIX века» в сторону более ранних форм, а во второй половине оставляют Европу позади. Но наряду с этим в офранцузенном образованном обществе существовало более пассивное усвоение европейского опыта, более или менее простое приложение к фактам русской жизни готовых европейских форм сознания (в том числе художественного сознания). Этот процесс совершался примерно синхронно, с естественным запозданием, сперва очень большим, потом все меньшим. Так возник классицизм Сумарокова, сентиментализм Карамзина, романтизм Кукольника, натурализм Боборыкина и т. д.

Сыграло свою роль и то, что образование в России только с середины XIX века перестало быть сословной привилегией (сперва вельможного, а потом средне-высшего круга). Разночинное русское Просвещение развивается сто лет спустя после первых дворянских просветителей (Радищев, молодой Крылов, отчасти Фонвизин) — в деятельности Белинского в 1845—1847 годов, Добролюбова, Чернышевского и Писарева, в «бюргерской драме», утвержденной на русской сцене Островским, эстетически «открывшим» Замоскворечье так же, как это сделали (по отношению к западному «Замоскворечью») Дидро и Лессинг.

Между тем дворянская интеллигенция давно прошла через Просвещение и склонна была мыслить в более поздних категориях европейского опыта. Возникал неизбежный конфликт старого и нового, в котором социально новая разночинная интеллигенция выступала под старым знаменем Просвещения, а социально старая, в основном дворянская интеллигенция была интеллектуально новее, ближе к структуре сознания Европы XIX века. Политически эта старая интеллигенция была либеральна или либерально-консервативна, а новая — более радикальна, революционно настроена. И так как идеалы, выдвинутые в 1789 году, поистерлись, то русские просветители, буржуа по происхождению и идеологи буржуазной революции, находили вдохновение в социалистических лозунгах.

Достоевский, очень остро чувствуя буржуазную подкладку русского социализма, в своей полемике иногда склонен был считать социалистов просто мошенниками, спекулянтами модным идеологическим товаром. Но, с другой сторо-

ны, он сам отчасти социалист, или, во всяком случае, хилиаст, и мистические видения его героев перекликаются с утопиями в духе Фурье («Зимние заметки о летних впечатлениях», «Сон смешного человека», монологи Версилова). По крайней мере можно сказать, что в хилиазме позднего Достоевского сохранились следы его юношеского фурьеризма. И его бичевал за это Константин Леонтьев (см. ниже)...

К нашей схеме развития литературы надо теперь сделать несколько поправок.

1. Некоторые повести, написанные о Петербурге (например, «Пиковая дама»)¹, синхронны европейской повести времен перехода от романтизма к реализму. Причина — в самом Петербурге, достаточно европеизированном, лишенном патриархальной теплоты, насквозь проникнутом холодно-рациональными отношениями и расчетами. Многоукладность старой России давала, таким образом, уже в 30-х годах XIX века почву для создания произведений, шедших в русле западного развития.

2. Роман лишнего человека, в особенности тургеневский, основанный на столкновении с отечественными порядками русского европейца, думающего либо на французский лад (западник), либо на немецкий (славянофил), был своего рода европейским взглядом на русскую жизнь — эпизодичным по сюжету (русская жизнь во всей ее полноте происходит где-то за его пределами), лаконичным, ясным, изящным; если бы Флобер обрусел, как Феофан Грек, он, возможно, написал бы нечто подобное.

3. Степень асинхронности очень неодинакова у разных писателей и в разных вещах; привкус исторически предшествующих форм резко усиливается при захвате более глубинных слоев, при изображении россиян «*comme il ne faut pas*». «Мертвые души», «Ревизор», «Нос» гораздо сильнее отдают XVII веком (в частности, Мольером), чем Лермонтов: глухое провинциальное дворянство еще в полной мере переживало в 30—40-е годы период расцвета абсолютизма, и Николай I был его королем-солнцем. Напротив, рафинированный Печорин ближе к XIX веку, и в «Герое нашего времени» некоторый налет асинхронности можно обнаружить только с известным трудом.

¹ С повестями Гоголя дело обстоит сложнее: сознание самого автора еще не прошло через Просвещение и в этом смысле, по европейскому счету, принадлежало XVII веку.

4. Романтические создания в общем менее асинхронны, чем реалистические; различные формы исторически переходного и онтологически трансцендирующего, рвущегося в туманную даль, легко сливаются друг с другом, и труднее отличить что-нибудь там, где нет ясных границ.

Можно высказать сомнение, зачем вообще нужно усложнять периодизацию русской литературы целой этажеркой разноплановых схем; не лучше ли остаться при самых общих определениях романтизма и реализма, приложимых одинаково к Гомеру и Гонкуру, и все различия рассматривать как индивидуальные особенности писателя?

Такое возражение имеет смысл со школьной точки зрения; многие оттенки, о которых мы говорим, совершенно нечувствительны для читателя, в уме которого не возникает никаких ассоциаций с литературой других стран; анализ этих оттенков воспринимается им как нечто крайне искусственное. Однако привлекает возможность уложить в какой-то ряд подобных явлений многие совершенно необъяснимые индивидуальные особенности и разрешить некоторые загадки идейного и творческого развития Достоевского.

2. Асинхронные явления

«Друзья мои!
Прекрасен наш союз!»

1. Пушкин — наиболее изученный русский писатель. И его несхожесть с европейским романтизмом любого толка давно установлена. Менее твердо установлено, что и с реализмом XIX века у него не много общего.

Основа европейского романтизма и реализма — разочарование в прозе буржуазного общества. Роман Стендаля выражает те же настроения, что и поэзия Байрона, только в других формах. А в основе настроений, выраженных поэзией Пушкина, лежит скорее национальный подъем, вызванный войной 1812 года и сломленный только при разгроме декабристов. Вера в человека, в его свободу связывает Пушкина с Просвещением и, через Просвещение, с Ренессансом. Идеал гармонии мысли и чувства, личного и общего господствует в лирике Пушкина, связывая ее до некоторой степени с Гёте и Шиллером *Kunstperiod'a*, но еще больше с Шекспиром или Ронсаром. Пушкинская поэзия — не мечтательный отсвет античных образцов, под которым скрывается горечь одинокого гения, а свободное и непосред-

ственное отражение жизни, полной юношеских надежд. Пушкин всегда чувствует себя окруженным друзьями (хотя бы и удаленными от него судьбой). Он с ними говорит в стихах запросто, как с собутыльниками на пирушке. Это для него естественное, нормальное человеческое общение. В таком кружке он сложился — и недаром всегда праздновал лицейскую годовщину: жизнь могла бросить его куда угодно, но дружеский теплый круг товарищей всегда восставал в его воображении как норма. Все уже делался в жизни этот сочувствующий круг, особенно после 1825 года, все ближе подступает одиночество, и в конце концов оно вызывает стихи вроде «Ты царь, живи один...» и т. д. Но даже говоря это, Пушкин всегда, в воображении своем, с людьми, не чувствует себя наедине с космосом, как Тютчев, не скажет, что

Мы в борьбе с природой целой
Оставлены на нас самих,

что

...нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

Индивидуализм Пушкина, его чувство собственного достоинства и правоты собственного суда еще ближе к индивидуализму Возрождения, полному патриархальной теплоты к друзьям (плеяда Пушкина напоминает плеяду Ронсара), чем к эгоизму Байрона, олимпийству Гёте, эгоизму Стендаля и т. п.

В прозе Пушкин ближе к своему веку. Его исторический роман несколько лаконичнее и изящнее, чем романы Вальтера Скотта, но в общем не слишком отличается от своего образца. По-видимому, это происходит потому, что пушкинская проза «этюдная», усваивает русской словесности новую форму и поэтому гораздо рассчитаннее, рациональнее, чем проза наследников Пушкина (или пушкинский стих).

В лучших своих вещах, написанных стихами, Пушкин ни на кого в Европе не похож. Роман «Евгений Онегин» гораздо дальше от Байрона, чем «Красное и черное». По существу, это первый образец специфически русского романа о лишнем человеке, который должен быть поставлен рядом с романами рыцарским, плутовским, романом воспитания XVIII века и романом разочарования XIX. Это роман не западный, а западнический, в котором европейское сознание попадает на незападную дорогу — и буксует, отказывается «нормально» работать.

II. Если Пушкин наполнил содержанием русский стих, то Лермонтов и Гоголь — прозу. В противоположность Пушкину, проза Лермонтова значительнее его стихов, и если стихи его могут рассматриваться в общем потоке европейского романтизма, то роман его (как стихи Пушкина) выпадает из этого потока.

Любопытно, что сперва Лермонтов набросал примерно наполовину роман совершенно в европейском духе («Княгиня Лиговская»), но остыл к нему и не дописал, а потом уже создал своего знаменитого «Героя нашего времени», своеобразного и по системе образов, и по форме, в которую он отлился. О своеобразии гоголевской прозы вкратце уже было сказано.

Прежде всего заметим, что общество в прозе Лермонтова и Гоголя (беря ее суммарно) выступает как бы разрезанным на две части. С одной стороны, утонченный аристократический кружок «Героя нашего времени» (если Вернер не может похвастаться родословной, то в духовном отношении он тот же аристократ), с другой — общество мертвых душ. Одних волнуют вопросы об истинном романтизме, истинной любви, истинном счастье... вообще об истине, добре, красоте, о «прекрасном и высоком», как говаривал в это время Белинский; других — только деньги. Это разделение совершенно нехарактерно для романа XIX века, в котором, как правило, смешиваются и переплетаются материальные и духовные интересы (например, для Растиньяка — вопрос, можно ли позволить себе нажимом кнопки убить китайского мандарина, и вопрос, где достать свежие перчатки; у Дмитрия Карамазова — вопрос о 3000 рублей и об «эфике»). В «Княгине Лиговской» есть попытка вывести Красинского по-бальзаковски, показать духовно богатый внутренний мир бедного чиновника; но духовного богатства не получилось (слишком бедна была умственными интересами среда Красинских), и Лермонтову Красинский показался, в конце концов, так же скучен, как и Печорину, с которым он его сталкивает, а вместе с ним скучным стал и весь интересный, на первый взгляд, сюжетный узел. Впоследствии, когда разночинцы перестали уступать дворянам по культуре, Достоевский несколько раз сталкивал бедняка интеллигента с аристократом, способным на улице только забрызгать его грязью из-под колес своего экипажа, а в интимной обстановке вынужденным нехотя признать его

духовное превосходство (или, по крайней мере, вызвать это признание у читателя: Неточка, Подросток и др.). Но в 30-е годы общество еще резко делилось на податные сословия, создававшие только материальные ценности, и привилегированное, способное ценить и создавать культуру; при этом мелкопоместное и мелкочиновное дворянство по ничтожеству своих духовных интересов совершенно сливалось с буржуазией и совершенно как буржуа третирировалось в светских гостиных.

В результате возникает деление, напоминающее французскую литературу XVII века: с одной стороны — «Принцесса Клевская», с другой — комический или буржуазный роман. В литературе не смешивается то, что не смешалось еще в жизни, сохраняющей сословные перегородки.

Отсюда аристократизм романа Лермонтова не только по замечательному лаконизму формы и образцовому языку, но и по существу. Нет стремления показать героя в многообразной обстановке, провести через все круги общества, смешать *comme il faut* и *comme il ne faut pas*; в самой жизни у Печориных еще ограниченный круг возможностей, заранее определенных рождением в знатной семье. «Порядочность» поставила их в оппозицию к режиму Николая I, потерявшему «оттенок благородства» александровских времен, ставшему низменно, холуйски, полицейски верноподданным. Та же «порядочность» замыкает их в рамки светских гостиных, этих островков образованности и хороших манер в мире темных людей. И подавленная активность, честолюбие, желание властвовать «сублимируются» в эротической сфере¹. Простота, ограниченность сюжета вытекает из простоты, бедности интересов Печорина в жизни.

Еще более архаичны «Мертвые души»; по сюжетной форме это вариант плутовского романа (давно забытого в Европе), с которым Россия только знакомилась («Российский Жиль Блаз», «Иван Выжигин» и др.). Толща русской жизни, изображенная Гоголем, еще не была захвачена духовным движением XIX века; она не была даже просвещена в духе осемнадцатого столетия. Цивилизация проникает в эту среду только в форме денег, и интересы, пробуждающие ее от патриархального сна, глубоко буржуазны. Дворяне в «Мертвых душах» гораздо ближе к самодурам Островского, чем к образованному средне-высшему слою, с

¹ Что зеркально противоположно схеме Фрейда.

его утонченной, пушкинской и лермонтовской культурой: это патриархальные варвары, в которых (и среди которых), в глухой духовной темноте, начинает действовать стяжатель.

Однако роман написан человеком, прошедшим литературную школу классицизма, с его умением генерализовать человеческие свойства, создавать типы скупого, мота, пустого мечтателя и т. д. Гоголь написал плутовской по сюжетной основе роман на уровне комедии характеров. Беспорядочности в развитии, характерной для старого плутовского романа, нет и в помине. Вместо множества приключений и лиц, сливающихся друг с другом, — несколько глав, каждая из которых рисует пластически вылепленный тип. Вместе они составляют (в первой части «поэмы») строгую и законченную систему образов.

К скупым Пушкина и Гоголя совершенно подходит пушкинское сравнение Шекспира с Мольером: «скупой Мольера скуп и только скуп; скупой Шекспира скуп, мститель, чадолюбив, остроумен». И хотя Пушкин и Гоголь во многих других отношениях совершенно непохожи на Шекспира и Мольера, но Скупой рыцарь относится к Плюшкину так же, как Шейлок к Гарпагону.

«Ревизор» Гоголя даже формально близок к классицистической комедии: есть и единство места (в пределах города), и единство времени (немногим более нарушено, чем в «Сиде»); единство действия осуществлено в совершенстве; главное же здесь — живой дух комедии XVII века, написанной человеком раболепного монархического общества и высмеивающей его раболепие и низость как естественные черты человеческой природы. Комизм заключается, главным образом, в совершенной пошлости характеров, в глубоком ничтожестве жизненных интересов, выпяченном без всякой пощады и в то же время без всякого обличительного пафоса, словно автор не то что не хотел бы, но не надеется исправить своих героев, не видит кругом ничего выше их, да и себя не ставит намного выше, и к себе самому обращает слова городничего: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» (Подобные мысли в самом деле мелькали у Гоголя.)

На читателя, прошедшего через Просвещение, этот комизм производит впечатление сатиры, становится «смехом, который убивает». Характеры, цели, поступки персонажей настолько ничтожны, что было бы невыносимо вглядываться в них, если бы это унизительное для чело-

века ничтожество в конце концов не тонуло, как крошка Цахес, в собственных нечистотах. Однако у самого Гоголя нет еще просвещенных героев, Чацких или Жадовых, декламирующих свои гневные монологи, нет гнева и возмущения, толкающих на сатиру. Это целостное, охватывающее все человечество, комическое отношение к жизни, совершенно консервативное в собственном понимании и в то же время страшно разрушительное в глазах людей, уверенных, что они созданы не для рабства.

Мы сказали: еще нет Чацких, и это не описка: в мире Гоголя Чацких, просветителей средне-высшего круга, еще не было. И появившись они — люди с барочным сознанием не поняли бы их, как не мог сам Гоголь понять адресованное ему знаменитое письмо Белинского. Трагическая смерть Гоголя (к которой вела — среди других причин — и неспособность его объясниться с почитателями своего таланта) совпала с началом второй волны русского Просвещения, и имя Гоголя, вопреки желаниям писателя, стало знаменем нового движения.

III. Центральное явление нового периода — возникновение натуральной школы. Ее борьба за верность природе повторяет полемику Дидро. Ее «Физиологические очерки» — стадильная аналогия к «Картинам Парижа» Мерсье, хотя и разговора не может быть о каком-нибудь влиянии этого забытого писателя XVIII века.

Но, едва возникнув, натуральная школа распадается. В творчестве Щедрина рационализм Просвещения, сталкиваясь с неразумной действительностью, создает все более чудовищные, все более фантастические гротески, бесконечно далекие от натурального воспроизведения действительности, насквозь субъективные, деформированные гневом и возмущением; факты в них только повод, толчок к взрыву этого давно накопившегося гнева, который и есть дух его сатиры, незримый образ, в котором она отражает мир. Без этого субъективизма чувства, без преувеличений гнева чисто эпические страницы Щедрина (в «Господах Головлевых», например) тяжело читать; надолго оставаться наедине с Ариной Петровной и Иудушкой, без единого светлого образа или порыва — это какая-то ненужная бесполезная нравственная пытка (вспоминаются слова Чехова о Достоевском — к которому они не подходят — о сверле-

нии здорового зуба...). Щедрин — один из величайших и оригинальнейших русских писателей; но он тем более велик, чем дальше от истоков своего творчества, от «физиологизма» 40-х годов.

Не менее далеко уходит от «физиологии» Некрасов, самым романтическим образом сливаясь не только с манерой, но и духом народной поэзии в своих поэмах о жизни крестьянки («Мороз — Красный Нос» и особенно «Счастливая» в «Кому на Руси жить хорошо»), совершенно забывая о своем просвещенном сознании и начиная, как художник, верить вместе с Матреной Тимофеевной во все, во что она верит. Впрочем, романтически-субъективные ноты звучат у Некрасова с самого начала, со стихов о погоде, и его дальнейшие сдвиги к народности — достаточно близкая параллель к становлению почвенничества. То, что «Влас» нравится Достоевскому, — не случайно (ср. «Дневник писателя»).

Поэтическое выражение русского Просвещения — если отбросить то, что не выдержало критики времени, — сильно только чувством гнева и печали, только своей лирической и сатирической струей, своим субъективным негодованием, своим отчаянием человека, заживо забитого в гроб (как говорит о себе Волгин Левицкому в «Прологе»). Если взять именно эти лучшие страницы, то они ближе к Байрону, чем к Лессингу, в них гораздо больше страсти, боли и отчаяния, чем оптимизма и веры в разум («Не рыдай так безумно над ним; хорошо умереть молодым»; «Тяжело умирать, хорошо умереть»... Таких мест у Некрасова можно набрать сотни). Чуть ли не весь оптимизм и рационализм нашего Просвещения сосредоточен в романе «Что делать?»; в «Прологе» и Чернышевский им изменяет.

Просвещение в условиях торжествующей (в том числе и в России) реальной, прозаичной буржуазной цивилизации не могло и быть чем-либо иным, кроме как романтическим просвещением, и просветительский романтизм Байрона ему, безусловно, ближе, чем просветительский реализм Филдинга и др.

Очень быстро свое особое место заняли либералы, вернувшись от Гоголя (обогащенные им) к Пушкину как автору «Онегина», перейдя от изображения жизни народа (хотя и в ней Тургенев отыскивал, в «Записках охотника» главным образом, изящные черты) к изображению действительности европейски образованного и хорошо воспитанного дворянского общества.

3. Парадокс Достоевского

Наиболее полно русская жизнь, со всей ее красотой и безобразием, со всем ее размахом, отразилась в романах Толстого и Достоевского. Развитие их было очень сложным; понять его, вложить в схему — особенно трудно.

Известно, что все русские писатели первой половины века проделывают один и тот же путь: сперва отдают дань романтизму, потом переходят к реализму. К Пушкину, Лермонтову, Гоголю прилагается одна и та же мерка (романтизм, реализм — в самом общем смысле). Школьник, выучивший урок про Пушкина, может смело отвечать про Лермонтова и Гоголя. И вдруг Достоевский, словно назло, поступает наоборот: начинает с реалистической повести «Бедные люди» (обычно ее называют романом), горячо встреченной читателями, а затем пятится назад: пишет малопонятную повесть «Двойник», папахивающую романтизмом по самому своему заглавию, ставит в ней задачу изобразить необъяснимое разумом, неоднозначное в человеческом поведении, — не совсем справляется с этим и, словно зарвавшись, движется дальше в ту же сторону, погружаясь (в «Хозяйке») в какой-то мир призрачных, фантастических образов, напряженных по чувству, но совершенно туманных по своему общественному смыслу.

Белинский, только что покончивший с романтизмом и не упуская случая вбить еще один кол в его могилу, был возмущен до глубины души и не знал, как сильнее выбрать себя за поспешность, с которою признал Достоевского гениальным писателем. Однако Белинский не ошибся, высоко оценив талант автора «Бедных людей», — и ошибся, осудив «Хозяйку», в которой неловко прокладывался путь к «Преступлению и наказанию». «Бедные люди» — произведение реализма XVIII века, просветительского, или, лучше сказать, сентименталистского реализма. Дело не в том, что там вообще много чувствительности; важно, кто в ней чувствителен, — маленький человек, ничтожество, которого топчут не оглядываясь сильные мира сего. Здесь тот же пафос, что в «Бедной Лизе» («и крестьяне чувствовать умеют!»), только с несравненно большей силой страсти, с силой переживания изнутри, а не извне (и сверху вниз, как у Карамзина). Этот пафос, по европейскому счету, целиком принадлежит концу восемнадцатого столетия.

Башмачкин изображен Гоголем еще наполовину в духе реализма XVII века, чуждого идее развития, — как жалкий

идиот, ни на что не способный, кроме переписывания бумаг. Конечно, этот идиот страдает и вызывает жалость... но ведь и лошадь можно пожалеть. Кстати сказать, лошади у Льва Толстого (Холстомер или Фру-фру) гораздо человечнее, разумнее, свободнее в своих поступках, чем Акакий Акакиевич. Гуманность Гоголя, чувство родства с униженным и поруганным собратом проявляется только в лирических отступлениях. Объективно Башмачкин изображен как червяк.

И вдруг этот червяк, под пером Достоевского, бескорыстно и нежно влюбляется в незащищенную девушку; под влиянием страсти, которой покорны не только все возрасты, но и все прочие разновидности человеческого рода, люди умные и глупые, красивые и безобразные, — напрягается не только чувство, но и мысль Макара Девушкина. Постепенно, при сочинении дружески-влюбленных посланий, в которые он вкладывает всю душу, образуется его слог, он начинает метко выражаться, умно судить; наконец (и это было шедевром для 1845 года) Девушкин прочитал «Шинель» Гоголя и высказал свое возмущение ею; он увидел там унижение своего достоинства, протестует против того, что Гоголь заметил в забитом человеке только объект человеческого чувства сострадания, а не самого человека, не меньше другого способного к душевной чуткости, любви, мысли. В Девушкине уже проснулось все это, и он чувствовал, что не стоит ниже по душевному развитию, чем помещик, господин Быков, или департаментский щеголь.

Это было очень ново и оригинально для русского общества, но, вообще говоря, совсем не ново и не оригинально более чем через полвека после «Векфильдского священника» и «Клариссы Гарлоу». Для самого Достоевского, превосходно знавшего европейскую культуру, это не было секретом. Переводчик «Евгении Гранде» (с нее начался его творческий путь) не хотел повторять задов. Его интересовала не столько критика феодально-сословных отношений (теоретически, в голове передовых русских людей, с ними давно было покончено), сколько противоречия буржуазного, внешне свободного общества, тайные пути и внутренние враги свободы в душе внешне свободного человека. Но этого общества и этих людей в России еще не было, и попытка Достоевского описать их в «Двойнике» натолкнулась на недостаток подходящего жизненного материала. Оба Голядкины — робкий и наглый — еще слишком неразвиты; интересы их ничтожны, не выходят (подобно мертвым душам)

дальше узкоэгоистических забот; «прекрасное и высокое», мысль о судьбе человечества (о судьбе другого человека, наконец, как у Девушкина) их еще не коснулась. По своей внутренней забитости Голядкин оказывается шагом назад, к Гоголю; Достоевский хотел показать маленького человека не только мечтателем (и добрым мечтателем), но и дельцом; а сфера действия маленького человека в 40-е годы была еще страшно ограниченной. И «Двойник» скучен. Оба Голядкины не вызывают ни интереса, ни сочувствия; при всем мастерстве изображения, повесть (исправленная Достоевским уже в пору полной зрелости его гения) вызывает то же недоумение, что и «Господа Головлевы»: к чему так долго, с таким старанием копать в этой «ветошке»!

Понять, в чем дело, не смог ни молодой, ни зрелый Достоевский; но он не мог не почувствовать по холодности читателя, что его постигла неудача, и бросился в фантастику, чтобы освободиться от цепей, которые накладывала на него неразвитость действительности; но провал «Хозяйки» был еще более полным.

Для Белинского, с его прямолинейным умом, направленным всегда к одной главной цели, непривлекательно было само желание изобразить злое начало в душе маленького человека, показать будущего угнетателя в разночинце, только начинающем мечтать о свободе, изобразить хищника, которого свобода раскрепостит. Все силы Белинского были направлены на борьбу за эту самую свободу, на борьбу с полицейским гнетом, еще так безгранично могущественным под скипетром Николая I. Поиски Достоевского казались ему извращенными и порочными.

Белинский последних лет накладывает вето даже на социалистическую критику буржуазного общества и выступает против «Писем из Франции» Герцена, обличавших торжествующих лавочников. Практически, в условиях 40-х годов в России, герценовская критика Запада только могла запутать, отвлечь, родить славянофильскую мысль о примирении с отсталостью русских общественных отношений; и в самом деле, Герцен не избежал идеализации общины и полупримирения со славянофильством.

По отношению к смутным и сбивчивым антибуржуазным настроениям Достоевского Белинский с политической точки зрения был еще более прав: фурьеризм молодого Достоевского, сочетавшийся некоторое время с политическим свободомыслием, на каторге переродился в социальный мистицизм, который в политическом отношении оказался реакционным.

Но и Достоевский не мог не затаить сознание своей, не совсем ясной ему самому и совершенно не понятой Белинским правоты; это ожесточение против Белинского высказалось (как нам кажется) в рассказе «Маленький герой» и потом много раз открыто вырывалось в «Дневнике писателя» и в письмах.

Неудача «Хозяйки» заставляет Достоевского вернуться к образу мечтателя, которого он достаточно хорошо знал и любил. «Белые ночи» — маленький шедевр; по художественности они ничуть не ниже любого позднего рассказа. Талант Достоевского был зрел, незрелыми были общественные отношения и характеры, интересовавшие его.

Все попытки Достоевского конца 40-х годов к объективному, эпическому охвату жизни более или менее бледны. В «Слабом сердце» отчетливо обрисованы характеры, но характеры эти — перепев «Бедных людей». Только сюжет политически заострен: герой, вышедший из податного сословия, после строгого выговора начальника начинает бредить солдатчиной, телесными наказаниями и умирает от нервного потрясения. Между тем его и не собирались отдавать в солдаты; все дело в болезненно вспыхивавшем чувстве собственного достоинства Васи Шумкова. Достоевский разрабатывает как трагический эпизод, который при несколько ином повороте мог быть осознан комически (ср. «Смерть чиновника» Чехова). При чтении рассказа непосредственно никаких комических ассоциаций не возникает, рассказ выполнен умело, но только впоследствии Достоевский сумел показать необходимость такого трагического понимания положений, допускающих двойственное толкование; тогда он не боялся замечать и подчеркивать комические элементы в них; в раннем же творчестве серьезность автора выступает как нечто субъективное, произвольное, и в этом смысле романтическое.

В «Неточке Незвановой» есть какая-то темнота и недоговоренность, сохранившаяся и в «Униженных и оскорбленных», своего рода втором варианте этого неоконченного романа. Тема внутренних противоречий личности, вины человека перед самим собой, тема преступления и наказания неясно светится сквозь общую конструкцию, выдвигающую на первый план внешние обстоятельства: угнетение, бесправие и т. п.

Наташа Ихменева «инстинктивно чувствовала, что будет госпожой князя, что он будет даже жертвой ее. Она предвкусывала наслаждение любить без памяти и мучить до боли

того, кого любишь, именно за то, что любишь, и потому-то, может быть, и поспешила отдаться ему в жертву первая»; она сама уже немного «деспот по природе и любит быть мучителем», как скажет немного погодя подпольный человек. Но действие (отражая не столько пореформенную, сколько дореформенную Россию) развивается так, что Наташа, наподобие Клариссы, становится жертвой — если не самого Ловеласа (молодой князь очень мягок), то его властного отца. И опять, в последний раз, повторяется просветительский и сентиментальный круг образов: добродетельный и поруганный буржуа (Примроз — Ихменев) и развратный торжествующий аристократ.

Однако Валковский не просто развратен: он демоничен, его любовь к красоте зла не укладывается в социальную характеристику дворянина: это каторжник, получивший привилегии князя и благодаря им развернувшийся во всей красе. И это, так же как и характер героини, ломает сюжет, противоречит заглавию, которое подчеркивает социальное неравенство и затушевывает то, что можно считать общечеловеческим; впоследствии Достоевский всегда поступал наоборот. В «Униженных и оскорбленных» сюжет не столько раскрывает образы, сколько мешает им раскрыться.

Между «Неточкой» и «Униженными» Достоевский побывал на каторге. Судя по многим свидетельствам, каторжные впечатления буквально перевернули его, дали совершенно новое направление мыслям. Хочется остановиться только на одном из этих впечатлений — на встрече с Орловым. Фигура спокойного, уверенного в себе, не смущенного никакими угрызениями совести убийцы Орлова была тем самым, что Достоевский ждал и чего он больше всего боялся. Этот «князь мира сего», этот «сверхчеловек», совершенно свободный от мук совести, сразу и навсегда врезался в его память, навсегда ужаснул и увлек. Тут был предел, крайность, абсолютная черта известного рода развития, освобождения человека от всех сдерживавших его сил, от всех нравственных привычек и предрассудков. Дальше идти было некуда. Дальше мог быть только противовес, какая-то другая крайность, непосредственно не данная глазам, но открытая внутренним опытом, — потому что иначе мир не мог бы существовать...

Все либеральные иллюзии, всё прекраснотушие (оставшееся, несмотря на сомнения, в мечтателе «Белых

ночей») сгорели в адском пламени. Остались как реальность только две крайние точки (до которых одинаково не доходил средний «здоровый» человек XIX века), два предела: каторжник Орлов и Христос. Бездна ненависти, ожесточения, замкнутости в своем «я» — и бездна любви, способная ее уравновесить. Идеал содомский и идеал Мадонны.

С тех пор Достоевский почти в каждом из своих героев видит проступающие черты каторжника Орлова и ищет Христа, способного взглянуть Орлову в глаза и не отвести своего взгляда и заставить самого Орлова потупиться.

Как только Достоевский снова взял в руки перо, его потянуло к изображению вчерашнего раба, ставшего деспотом своих недавних господ и собратьев: Опискин в «Селе Степанчикове», Зинаида в «Дядюшкином сне». Но обстановка в этих повестях еще слишком провинциальная, слишком далекая от событий и идей, волновавших столицы. Сказался отрыв Достоевского от Петербурга. Публика осталась холодной к произведениям, в которых она не нашла самой себя, своих собственных вопросов, казавшихся ей самыми важными. Некрасов заявил, что Достоевский — конченный писатель, уже не способный создать что-либо интересное. И тогда Достоевский отступил, стал приспособливаться к настроениям, для него самого почти изжитым, почти что симулировать просветительское отношение к жизни («Униженные и оскорбленные», расплывчатый либерализм «Времени» и «Эпохи»). Единственное вполне искреннее произведение этого времени — мемуарные «Записки из Мертвого дома». Во всем остальном Достоевский фальшивит, и знает, что фальшивит, и в черновых заметках ругается над тем, что, уступая общественному мнению, исповедует вслух. Он не решается высказать открыто свои не совсем еще сложившиеся и окрепшие новые взгляды, слишком идущие наперекор общему потоку, но взгляды эти прорываются в разбросанных там и сям темных намеках (самым недостойным из них был «Пассаж в Пассаже»).

И только тогда, когда в самой русской действительности (во всей ее широте, а не только в отдельных уголках) развились отношения и характеры, волновавшие Достоевского «из книг» и каторжных впечатлений, талант его приобрел широту и свободу. Нужен был только внешний толчок, чтобы старая система взглядов, распавшись, уступила место новой системе образов. Этим толчком (как и для Толстого) послужила для Достоевского поездка за

границу. Уже приготовленный всем своим развитием, чтобы объявить себя врагом буржуазного прогресса, он в своих парижских и лондонских впечатлениях нашел вдохновение и силу сделать это¹.

Интересная, хотя далеко не полная параллель — развитие поэзии Тютчева; житель европейских столиц и курортов, приятель Шеллинга, он стал романтиком тогда, когда почвы для подлинного романтизма XIX века в России еще не было и в России 30-х годов был чем-то чужим.

Пушкин напечатал его в «Современнике» под характерным заглавием: «Стихи, присланные из Германии». Публика их не заметила, и только в 50-е годы Тютчев находит на родине отклик. Некрасов и Тургенев собирают и издают его стихи — те же стихи 20-х и 30-х годов, — и они производят впечатление чего-то нового, свежего и современного. Тютчев остался тем, чем он был, но русское общество изменилось, и чем дальше, тем больше он находил читателей.

4. У порога «фантастического реализма»

В свете предложенной нами схемы идейное развитие Достоевского перестает быть загадкой. «Записки из подполья» только обнажили кризис, охвативший все русское западничество. Элементы его можно найти у Герцена («С того берега», статья о Роберте Оуэне и др.), даже у Чернышевского (в «Прологе»). Это не взгляд недоумевающего человека со стороны (как у Гоголя в «Выбранных местах из переписки с друзьями»), а предельная точка внутреннего движения к основанию, которое, согласно Гегелю, оказывается движением к гибели (*Zu Grunde kommen ist zu Grunde gehen*). Можно вспомнить, что французское Просвещение XVIII века развивалось сходным образом и вершины его мысли — в опытах, отрицавших его принципы («Рассуждение о вреде наук», «Племянник Рамо»). В первом приближении к истине «Записки из подполья» могут быть названы «Племянником Рамо» XIX века.

Однако философское значение «Записок» еще выше. Это не только кризис просветительского рацио-

¹ Ср. «Зимние заметки о летних впечатлениях» и «Люцерн».

нализма, а крушение всякого рационализма, точка над *i*, после которой философствовать по-старому нельзя, и целая большая эпоха, от Декарта до Гегеля, отодвигается в прошлое. Достоевский в этом отношении — соратник Кьёркегора и вместе с ним начинает философию какого-то совершенно нового склада.

Это не значит, что Достоевский пришел в «Записках» к какому-то положительному итогу. Он не сделал этого и позже. Но он освободился от власти призраков, господствующих над интеллектом в течение двух-трех веков, и открыл дорогу для поисков новых оснований.

Полемизируя с просветительскими и либеральными иллюзиями, Достоевский попал во власть иных иллюзий и временами оказывался в одном ряду с политиками, у которых на любой вызов времени был один ответ: «подморозить Россию». Однако во всех своих блужданиях Достоевский, по меткому замечанию Леонтьева, оставался «эвдемонистом», верившим в возможность счастья всех людей, и в этом отношении он ближе к своим врагам (космополитам и социалистам), чем к своим союзникам. Константин Леонтьев даже писал (в брошюре «Наши новые христиане, Достоевский и граф Л. Н. Толстой»), что «гордо-своевольная любовь к человечеству» может довести обоих великих писателей «до кровавого нигилизма». (Сам Леонтьев считал, что «всем лучше никогда не будет. Одним будет лучше, другим хуже. Это единственная возможная гармония на земле».)

Сближение Достоевского с нигилизмом — логический парадокс; но «любовь к человечеству» он действительно сохранил. Без этой «гордо-своевольной любви к человечеству» трудно представить себе «Преступление», «Идиота», «Братьев Карамазовых». И хотя гуманизм Достоевского соединяется с реакционными политическими идеями, он не становится от этого менее действительным, так же как гуманизм Толстого остается действительным, несмотря на проповеди о вреде медицины, Шекспира и железных дорог.

Если всерьез, принципиально, а не «по возможности» признавать роль идей, мировоззрения в развитии литературы и искусства; если не отказаться от мысли Белинского в его письме к Гоголю, что человек, целиком отдавшийся злу, теряет весь свой ум и талант; если не отрицать, что творчество Достоевского, именно после «Записок из подполья», означавших разрыв с Просвещением, с идеей

прогресса, разума и пр., достигло высочайших вершин (а это признано всем миром), — то как объяснить это?

Взгляды Достоевского, сложившиеся после «Записок», никак нельзя считать «прогрессивными». Но действительный прогресс идет не только через и де ю Прогресса; романтическая критика прогресса (в широком смысле слова — начиная с Руссо) тоже есть часть прогресса человеческих знаний. И не следует смешивать «прогрессивного» с «хорошим», «гуманным», «добрым». Прогресс не всегда добр, а добро не всегда прогрессивно...

Кроме того, идеи, плодотворные в одной сфере, могут быть неплодотворны в другой. Например, поиски разгадки зла в общественных учреждениях, которые можно сравнительно легко перестроить, ведут к социально-политической сатире («Было бы болото, а черти найдутся», — как писал Щедрин). А поиски разгадки зла в человеческой душе, может быть, и неплодотворны с точки зрения социолога, но именно они ведут к «шагу вперед в художественном развитии человечества» в романах Достоевского и Л. Н. Толстого.

Наконец (если говорить только о Достоевском), нельзя не заметить, что в «Записках из подполья» авторское сознание, объясняющее мир, подает в отставку; и этим открывается дорога к диалогической, многоголосой форме романа¹.

Точка зрения автора-публициста превращается в романе Достоевского лишь в одну из возможных, часто не самую убедительную, — и творчество не было ею сковано; глубинное мировоззрение Достоевского надо поэтому понимать не публицистично, по «Дневнику писателя», а как не разгаданную еще систему антиномий, в целом охвативших жизнь шире, чем любая монистическая система его времени. Тогда связь мировоззрения с творчеством Достоевского перестанет быть необъяснимым явлением. Понимание того, что рассудочные конструкции не в силах охватить всей полноты жизни, было толчком к расцвету его художественного творчества².

Мировоззрение, разъясняющее все загадки жизни, если бы оно было возможным, сделало бы вовсе невозможным

¹ Описанной в работе М. М. Бахтина.

² В чем-то сходный, хотя и не тождественный путь проделал Толстой. В его развитии «Люцерн» параллелен «Зимним заметкам о летних впечатлениях», а философские главы «Войны: и мира» перекликаются с «Подпольем» (и Кьеркегором).

художественное творчество; разыскание истины в игре образов, созданных воображением, ни к чему, когда истина уже сформулирована в логически безупречных суждениях. Поэтому Гегель считал искусство обветшалой одеждой, сброшенной духом на его современной ступени, а Чернышевский, в предисловии к роману «Что делать?», говорит, что для публики, состоящей из одних Лопуховых и Кирсановых, ему не надо было бы обращаться к иносказательной форме; напротив, к художественному творчеству ведет логически неразрешимое (для данного лица) противоречие; всякий человек, не зная, начинает фантазировать, — писатель не составляет исключения. И в самом деле, искусство, имеющее своей целью показать то, что политэконом может доказать, — есть только иносказание, ненужное, когда нет надобности обманывать цензуру.

Мышление инженера, политика, дельца тем действительнее (и, стало быть, лучше), чем оно строже, чем полнее основано на законе тождества; мышление художника — чем больше в нем вопросов, неразрешимых для его разума. Идея для художника — вопрос, а не ответ. И только в этом смысле художник, оставаясь художником, может быть действительным.

ЧАСТЬ 2. ДОСТОЕВСКИЙ И ТОЛСТОЙ

5. «Трещина, прошедшая через сердце»

До сих пор мы обращали внимание главным образом на то, что сближает Достоевского и Толстого; дальше мы будем иметь в виду как сходство, так и различие между ними.

Это различие отчасти связано со средой, с обстановкой, в которой оба писателя росли.

Обстановка «Отрочества» настолько непохожа на обстановку, описанную в повести «По поводу мокрого снега», что до сих пор никто не обратил внимания на буквальные совпадения этих произведений как раз в том, что отличает душевный мир их героев. Между тем для этого довольно внимательно прочесть «Детство», «Отрочество» и «Юность» и «Записки из подполья» подряд, в течение одной недели.

Оба писателя, очень чувствительные к красоте, с детства были задеты своей собственной грубой и невыразительной наружностью, часами простаивали перед зеркалом,

пытаясь придать лицу, по крайней мере, умное выражение, а в гостиную не умели войти; склонность к созерцанию вызывала рассеянность и неловкость, а сознание своей неловкости и к тому же некрасивости сковывало по рукам и ногам и удешевляло неловкость. Пьер Безухов, крестящийся свечой, в известном смысле такой же «идиот», как и князь Мышкин, думающий весь вечер о том, чтобы не разбить китайскую вазу, и в конце концов все-таки сбросивший ее на пол. Это автобиографические черты.

Оба были очень чувствительны в молодости к мнению о себе окружающих (впоследствии семейное и литературное счастье освободило Толстого от этого недостатка) и, мечтая о всеобщем преклонении и любви, замыкались к себе; мечтая о своем будущем величии и упиваясь созерцанием построенных воображением воздушных замков, не умели с достоинством вести себя в жизни и пасовали перед первым попавшимся ничтожеством.

Теплая обстановка семьи, какое-то (пусть не слишком глубокое) понимание между братьями и сестрами, наконец, светская выучка и сознание своего графского *compte il faut* смягчали это у Толстого; жестокая бездушность казенного закрытого военно-учебного заведения доводила до предела одиночество, угрюмость и болезненную мнительность другого. Николенька Иртеньев, сдав экзамены, получает в свое распоряжение коляску с парой лошадей и, естественно, начинает делать визиты. Подпольный человек, окончив свое училище, может развлекаться только хождением в департамент; чтобы заявить свою волю, он подает в отставку и поступает в другое ведомство, но радости общественной жизни все равно остаются закрытыми для него; он забивается в свой угол и думает, не вылезая из него, мрачно и сосредоточенно, как паук плетет паутину.

Николенька, заметив, что мысли заводят его слишком далеко, бросает их и рассеивается: вокруг него слишком много радостей, привлекательных, по крайней мере, пока они новы, а он сам молод. Подпольному человеку нечем рассеяться, он беспрепятственно додумывается до всех точек над *i* и только в этом может видеть свое превосходство.

И Толстой и Достоевский рано взглянули в глаза смерти, злу, страданию — и потеряли покой. Гейне называл это трещиной, расколовшей мир и прошедшей через сердце

поэта. Но Толстой (примерно до 1880 года)¹ мог спастись от себя самого под родовыми липами или дома, где и стены помогали; находя разлад в собственной душе, он, по крайней мере, видел гармоническую цельность в других, в усадебной дворянской культуре, соединявшей утонченное развитие личности с патриархальной, впитанной из медленно текущей и устойчивой жизни крестьянского мира, аксиоматической уверенностью в своем праве жить так, как жили отцы, что бы ни толковал рассудок и опыт личности. А где же липы, к которым мог прислониться Достоевский?

Один-одинешенек мечтатель «Белых ночей» бродит в холодном Петербурге; цивилизация, в которой господствовали расчет, эгоизм и одиночество, была не только в его сознании, но и повсюду вокруг; ему некуда было от нее деться, разве только в призрак будущего, которое снова поселит на земле любовь и сочувствие, или в то, что он впоследствии называл таинственным прикосновением мирам иным. Молодой Достоевский тянулся к системе Фурье, обещавшей, что люди, объединившись в фаланстере, начнут понимать не только друг друга, но даже язык птиц и деревьев; позднему Достоевскому снилось второе пришествие; и то и другое так же естественно, как любовь Толстого к патриархально простой, сливающейся с жизнью природы, жизни яснополянского крестьянина или терского казака. Оба грезили золотым веком, только Толстой находил в самой жизни какие-то остатки его и пытался сохранить их, удержать, звал цивилизованных людей о п р о с т и т ь с я, а Достоевский, оторванный от счастливой жизни не думающих о смысле жизни людей, мечтал о п р е о б р а ж е н и и, о совершенном изменении человеческой природы, о «геологическом перевороте».

Оба писателя чувствовали глухую вражду к цивилизации, основанной на атомизме личности и поставившей на место чувств, связывающих людей в семью, общество, народ, сухой эгоистический расчет, пахнувший чистоганом, несмотря на все идеологические покровы и приманки. Оба поехали в Европу со сложившимся желанием развенчать этот кумир русских либералов и повернуться спиной к нему, отыскивая дальше свой собственный путь для спасения русского народа и всего человечества, вне буржуазного прогресса. Оба попытались решить загадку, перед кото-

¹ Поздний Толстой гораздо меньше отличается от Достоевского, чем автор «Войны и мира». «Смерть Ивана Ильича» и «Записки сумасшедшего» — вещи достаточно «подпольные». Говоря «Толстой» и «Достоевский», мы имеем в виду Толстого и Достоевского 1864—1881 годов.

рой на высшем и невыносимом напряжении остановилась их мысль, поэтическим изображением захваченных этой загадкой характеров.

Подведя итог сказанному, можно описать мыслящего героя Толстого (Николеньку Иртеньева, Пьера, Левина) как «подпольного человека» (или «смешного человека»), только выращенного в льготных условиях. И наоборот: подпольный человек — это Николенька Иртеньев, перенесенный в крайне неблагоприятные условия; Николенька, над которым судьба сыграла «кровавую шутку»¹, издергала его нервы и довела до хронической интеллектуальной истерии. Если согласиться с этим условным равенством, то дальнейшее различие между двумя писателями может быть описано как разное отношение Толстого и Достоевского к одному и тому же человеку («подпольному» и «смешному»). Толстой (по крайней мере до 1880 года) убежден, что Смешной человек может вернуться назад, на счастливую ростовскую планету, и счастливая планета способна его принять, усыновить, найти место в извечном каратаевском рое. По Достоевскому, напротив, достаточно одного Смешного человека, чтобы развратить целое человечество. Поэтому аргумент, казавшийся Толстому очень убедительным (что большинство человечества — не Англия, а Россия и Индия), Достоевского совершенно не успокаивал. И хотя он звал назад, к почве, но почва эта при ближайшем рассмотрении не была налаженным патриархальным бытом (как у Толстого), а скорее некоторым внутренним слоем человеческой души, который открывали в себе святые средних веков, — некоторой традицией поисков внутреннего преображения, не сравнимого ни с бытом дворянской усадьбы, ни с бытом крестьянских изб, ни с каким другим бытом (русским или нерусским). Толстой искал выхода для человека, еще не дошедшего до черты, и хотел спасти его, перенеся из петербургской гостиной в деревню. Достоевский имел дело с пациентом в терапевтическом отношении безнадежным и находил выход только в преображении, в том, что на языке христианской мистики называлось смертью в ветхом Адаме и рождением в новом. Этот психологический катаклизм, перенесенный изнутри вовне, от «сильно развитой личности» на все человечество, был бы примерно равнозначен тысячелетнему царству праведных.

¹ Шолом-Алейхем. «Кровавая шутка» — история двух студентов, русского и еврея, поменявшихся паспортами.

6. Хилизм и руссоизм в романе

Формы романа, к которым пришли Достоевский и Толстой в 60—70-е годы, различны. Перед глазами Толстого были цельные характеры патриархальных аристократов, доживавших, старея, свой век, но еще так недавно переживших расцвет своей культуры и не позабывших время, когда они со славой встали во главе России и отразили нашествие двенадцати языков. Толстой объяснил, что ему хотелось, после севастопольского поражения, вспомнить победу 1812 года, а честность заставила начать издалика, с разгрома под Аустерлицем. Но почему такое широкое развитие получила в его эпоху тема мира, почему сцены охоты, смерти княгини со вздернутой губкой, разговоры Андрея и Пьера вышли не менее значительны, чем описание сражения под Бородином? По-видимому, Толстому (независимо от всех внешних умственных толчков) хотелось раскрыть во всей полноте характеры, заражающие и увлекающие нас своим счастьем, своим талантом жить, а не только думать о жизни, жить, не делаясь одержимыми, бормочущими не глядя свои силлогизмы, когда счастье во всем своем блеске проходит мимо них. И для этого обстановка 1812 года была хороша уже тем, что проклятые вопросы 60-х годов тогда только начинались и, в конце концов, перед Наполеоном мужик и барин оказались едины.

По мнению Толстого, жить и думать о смысле жизни — две совершенно несовместимые вещи. Князь Андрей накануне Бородинского боя, когда он особенно умен и раздражен, высказывает заветную мысль автора: «Ах, душа моя, последнее время мне стало тяжело жить. Я вижу, что стал понимать слишком много. А не годится человеку вкушать от древа познания добра и зла...» Остается только умереть, потому что забыть Андрей не мог бы. Но основная масса героев Толстого не вкушала от древа познания. Автор находится среди них почти в таком же одиночестве, как Великий инквизитор Достоевского. Он взял на себя крест сознания, все понимает и всех судит. Герои же либо не устаивают быть умными, как Наташа, либо при всем желании неспособны были бы удостоить нас этим. «Рефлексия» мучает Болконских (Андрея, Марью — в ее женском мире личных отношений) и, конечно, Пьера. Остальные участвуют в истории бессознательно, как человек, попав в воду, плывет. Тот, кто начинает думать, — потонет. Жизнь Пьера состоит в том, что он периодически

тонет и хватается за негодные соломинки (масонство и т. п.), пока, наконец, не ухватился за Каратаева и Наташу. Единственное нарушение схемы — характер Андрея, одновременно мыслящий и активный, не входил в первоначальный замысел и разросся из эпизодического персонажа молодого блестящего человека, убитого под Аустерлицем; это какое-то инородное тело в романе, неспособное ужиться с другими. Его боится графиня Ростова, чувствуя в нем что-то враждебное бессознательно счастливой жизни своей семьи. Перо гения, создавая этот образ, оказалось умнее его самого, идеализировав ту самую отделившуюся от патриархального роя личность, которая желает власти над людьми и добивается ее, чтобы наложить печать своего духа на жизнь народа, разрушить старый порядок и утверждать новый, отвечающий новым условиям разумности, как она ее понимает. Саму возможность таких людей Толстой не хотел понять и признать в ее всемирно признанном образце, Наполеоне, и в полемическом азарте называет Наполеона ничем не замечательным ничтожеством, бараном, откормленным провидением для каких-то тайных целей, и т. д. Андрей всей своей жизнью разрушает взгляд Толстого, что человеческая мысль бессильна, а действие всегда бессознательно, и Толстой разрушает его жизнь, дважды заставляя умереть — второй раз окончательно.

Пьер превосходит своего старшего друга способностью к «мечтательному философствованию»; в нем почти одном сосредоточено все движение мысли, которая зарождается в остальных героях романа только для того, чтобы сразу же погаснуть. Но, мечтатель, беспомощный и неловкий в попытках приложить свою мысль к жизни и изменить жизнь других, он не опасен для других и сам несет на себе груз своего чрезмерно развитого сознания¹. Это своего рода юродивый, божий человек светского общества, к которому остальные (здоровые, не мыслящие) представители света относятся с такой же смесью уважения, жалости и насмешки, как крестьяне к своим странникам и дурачкам; таская на себе вериги мысли, он как бы замаливает перед Богом общие грехи и избавляет от необходимости иметь ум и совесть всех остальных. И в конце концов, не он, подобно Смешному человеку Достоевского, заражает других болезнью сознания, а они его заражают своей бессозна-

¹ Ср. «Войну и мир», ч. V.

тельностью. В плену, поняв прелесть жизни ради нее самой, а потом женившись на Наташе (с которой невозможно думать о чем-нибудь больше, чем о ней самой, и не быть счастливым этим), он находит свое место в «рое». В эпилоге мысль снова вспыхивает в нем — но здесь роман заканчивается; на его страницах любовь к жизни, прежде чем к смыслу ее, торжествует.

Все герои (кроме эпизодических лиц) живут семьями, в каждой из которых яблоко недалеко падает от яблони: Ростовы все влюблены, «часов не наблюдают» и не замечают, что в мире происходит история; Болконские все имеют принципы (хотя принципы эти различны) и пытаются приложить их к жизни, — но страсти их сильнее принципов; гений этой семьи, Андрей, способен свои принципы менять; однако каждая новая мысль и чувство у него опять же становятся принципом, твердо и без колебаний прилагающимся к жизни. Непрерывного сомнения, этой стихии, окружающей человека, порвавшего с мудрой традицией, и заставляющей непрерывно искать, в чем истина, он не знает; развитие его происходит скачками, катастрофами, когда давно копившиеся мысли вдруг, от одного последнего толчка, пробивают порог, созданный волей к жизни, и направляют человека по новому пути — до нового поворота; но Андрей, как мы уже говорили, исключение в романе...

Друбецкие, мать и сын, хитрят, добиваясь высокого положения в обществе и богатства, и так же мало думают, зачем это, как и старый князь Курагин; молодые Курагины, избавленные своим высоким положением от честолюбия, хитрят, добиваясь чувственных выгод. Все они по-своему цельны и счастливы (меньше других — Болконские, в жизни которых мысль все же приобрела некоторое значение): в патриархальном обществе самые парадоксальные образы поведения теряют случайный, личный характер, становятся чем-то наследственным, прочным, солидным — своего рода законом племени. Курагины по-своему так же гармоничны, как и Ростовы; между Анатолом и Наташей есть сходство непосредственной прелести (более тонкой и одухотворенной у Наташи, более грубой у Анатоля, но все же достаточной, чтобы Наташа влюбилась в него, и влюбилась более страстно и безрассудно, чем в Андрея, будившего в ней какие-то нераскрывшиеся высшие способности души и звавшего к чему-то неведомому и немного страшному, более волновавшего душу, но непосредственно,

чувственно более слабому и меньше притягивающему к себе, чем Анатолю). Пьер несчастлив, пока не может прижиться в чуждой ему по складу семье Курагиных, и делается счастливым, попав в семью Ростовых.

Герои романа — не столько личности, которые могут вступать в какие угодно отношения (кроме Пьера, который ни к чему не привязан накрепко), а семьи, прочно привязанные корнями к своему месту и способные только сплетаться и расходиться отдельными своими ветвями-членами. Семьями, в широком смысле слова, являются также Павлоградский полк Николая Ростова, замкнутый кружок адъютантов Кутузова (и других генералов), развратных повес вокруг Долохова. Кроме Пьера (и отчасти лишь — Андрея), ни один человек не чувствует себя одиноким; каждому есть на кого опереться, в ком найти поддержку своим склонностям и вкусам, если семья в строгом смысле слова оставлена им.

Поэтому только исторические события придают роману некоторое единство действия; нет почти общего сюжета; сперва рассказывается об одной семье, потом о другой и снова о первой; единство системы образов создается только живописными контрастами между характерами, поведением, складом жизни Ростовых, Болконских, Курагиных, Друбецких, которые каждые по-своему достигают идеала в унаследованном ими или выбранном и усыновившем их роде человеческой деятельности (например, Долохов — в деятельности бретера и шулера)¹, и каждый по-своему представляет необычайно богатый пример расцвета человеческих сил и способностей, когда человек делает то, что хочет (ибо все они хотят того, что они делают и что делается вокруг). На любого из них Толстой мог бы указать и спросить: что же выше создала, в смысле развития личности, Европа с ее культом ложных богов — индивидуализма и прогресса? Какой еще возможен прогресс после Наташи, полной прелести, счастья, любви и почти безграничных, еще не развернутых способностей, после Пьера, распрямившегося во весь свой огромный рост в сарае, куда его заперли, и захохотавшего над теми, кто думает, что можно запереть человеческую свободу?

Одни герои Толстого богаче, другие беднее жизнью; Наташа сама вся светится и разливает вокруг любовь, радость, счастье; Вера, засушившая себя рассудком, живет

¹ Недаром Толстой симпатизировал кастовой Индии.

отраженным светом и стремится только быть не хуже других образцовых людей. Но все по-своему живут, все по-своему забывают о ждущей их смерти и зле (для Толстого это синонимы):

Зевес, балуя смертных чад,
Всем возрастам дает игрушки...

В этой жизни так много настоящего, полного, захватывающего счастья, что холодный, высушивающий все рас­судок, это зло, копошащееся где-то во дворцах и в штабах, остается, в конце концов, одиноким и бессильным, как мрачное и недовольное лицо Аракчеева не смогло разрушить веселья на балу в Вильне; возникает только жалость к несчастным братьям нашим, самих себя лишившим радости и счастья. Мы невольно смотрим на жизнь глазами счастливых людей, готовых на радостях обнять и расцеловать весь мир, и поэтому даже персонажи, целиком отдавшие «мнимым», рассудочным, враждебным всеобщему счастью целям, сеющие вокруг себя зло, не возмущают, — даже само зло не возмущает, не вызывает проклятий. Какая идиллия — сечение розгами солдата накануне Шенграбенского сражения, и как она непохожа на страшную картину, нарисованную в рассказе «После бала»! А ведь жизненное впечатление, стоявшее перед глазами Толстого, явно одно и то же: «молодой офицер, с выражением недоумения и страдания на лице, отошел от наказываемого, оглядываясь вопросительно на проезжавшего адъютанта»... Отошел — и тут же забыл.

Николай Ростов прямо из госпиталя, где заживо гниют жертвы войны, попадает в Тильзит, на праздник примирения двух императоров. Контраст поразил его. «Ростов долго стоял у угла, издалека глядя на пирующих. В уме его происходила мучительная работа, которую он никак не мог довести до конца. В душе его поднимались страшные сомнения. То ему вспоминался Денисов, со своим изменившимся выражением, со своей покорностью, и весь госпиталь с этими оторванными руками и ногами, с этой грязью и болезнями. Ему так живо казалось, что он теперь чувствует этот больничный запах мертвого тела, что он оглядывался, чтобы понять, откуда мог происходить этот запах. То ему вспоминался этот самодовольный Бонапарте с своей белой ручкой, который был теперь император, которого любит и уважает император Александр. Для чего же оторванные руки, ноги, убитые люди!»

«...пить,— подхватил Николай.— Эй, ты! Еще бутылку! — крикнул он».

«Все мы исповедуем христианский закон прощения обид и любви к ближнему,— думает Пьер.— А вчера засекли кнутом бежавшего человека, и служитель того же закона любви и милосердия, священник, давал целовать солдату крест перед казнью»... Что же Пьер делает? «Пить вино для него становилось все больше физической и вместе с тем нравственной потребностью». «Только выпив бутылку или две вина, он смутно сознавал, что тот запутанный, страшный узел жизни, который ужасал его прежде, не так страшен, как ему казалось».

«Иногда Пьер вспоминал о слышанном им рассказе о том, как на войне солдаты, находясь под выстрелами в прикрытии, когда им делать нечего, старательно изыскивают себе занятие, для того чтобы легче переносить опасность. И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолубием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами. «Нет ни ничтожного, ни важного, все равно,— думал Пьер,— только бы не видеть ее, эту страшную ее...»

Рядовые герои Толстого отворачиваются от смерти, от зла, от страдания, которые стоят у них за спиной, и не хотят о них думать. По-своему это мудро. Истинная мудрость состоит, правда, не в слепоте, а, напротив, в более остром зрении, в понимании бесконечной глубины и длительности каждой минуты, каждой секунды жизни, если она полна любви. Но до какого-то момента, до какого-то порога возраста и судьбы результат выходит один и тот же. Мудрый смотрит сквозь смерть и, как учит Спиноза, думает о жизни; немудрый боится смерти, но, по немудрости своей, легко забывается и тоже думает о жизни...

В мире Достоевского забыться невозможно. Вино только растревляет раны Мармеладова. И никакие другие забавы не заменяют вина, не дают возвращения к детской радости жизни. Главное, не хватает здоровой среды, не хватает ростовско-разумихинского начала (хотя отдельные характеры вроде Разумихина у Достоевского мелькают... но именно мелькают). Сама среда у Достоевского повредилась. Нет прокладки здоровой примитивности, разделяющей Пьеров от Андреев и не дающей им слишком часто сталкиваться и взрываться в философских спорах.

Роман Толстого — это роман страдающего гения, окру-

женного здоровой, нетронутой «проклятыми вопросами» примитивностью. Роман Достоевского — это роман гения, окруженного людьми, потерявшими свою примитивность, тронутыми теми же процессами мышления, которые мучают его («Слишком много сознания — это болезнь,— говорит подпольный человек,— и даже всякое сознание болезнь»). Это роман мыслителя, которому некуда уйти от своих мыслей, не с кем забыться: всюду, даже в Лебедеве или Смердякове, он находит свои собственные проклятые вопросы.

Разночинная, городская пореформенная среда перестала быть пьедесталом литературного героя и вечно живым источником «любви к жизни, прежде чем к смыслу ее», в который герой мог время от времени погрузить «свою страдальческую грудь» (Тютчев) и омыться. Пьедестал раскололся на мириады личностей, потерявших свое счастливое невежество, попавших в разряд людей полуобразованных и беспокойных, мнящих о себе больше, чем они того стоят, и корчащихся в муках самолюбия. Источник замутнился от работы интеллектуальных фабрик и неспособен больше ни омыть, ни освежить. Среда сама все время шевелится, сама мыслит и страдает — угловато, некрасиво, раздраженно.

В этом мире некуда отступить. В нем нет пути назад, нет никаких запасных позиций (еще огромных у Толстого). Остался только один выход — впереди, в открытии нового духовного уровня, с которого мир снова охватится единым взглядом, уродливые пятна сольются в единую картину, и снова станет очевидной возможность любви. Красота в этом сдвинутом мире — только в порыве, в движении. Во внутреннем порыве, во внутреннем движении, которое внешнее движение только подсказывает, подталкивает. В движении, для которого нужны необыкновенные силы, фантастические способности.

И по той же причине, по которой Толстой охотнее всего изображает людей примитивных, по инстинкту художника, строящего гармоническое целое, Достоевский рисует исключительные, болезненно развитые и чуткие натуры; он собирает их вместе с фантастической щедростью; наконец, он соединяет способность отдаваться мысли до самозабвения, выросшую в бездействии 40-х годов (и зло высмеянную в «Подполье»), с какой-то силой характера, сложившейся при относительной свободе 60-х годов. Его Раскольниковы и Карамазовы исторически фантастичны, принадлежат сразу двум эпохам, разделен-

ным двадцатью годами. Но дух XIX века в целом воплотился в этих преувеличенно сложных существах не меньше, чем в преувеличенно цельных героях Толстого, и больше, чем в точно датированных и социально обусловленных, как иллюстрации к курсу истории, героях Тургенева.

Но «фантастичность» реализма Достоевского этим не ограничивается. Своих героев, вышибленных из патриархальных гнезд и развеянных по ветру, он стягивает в клубок туго закрученным сюжетным узлом, сталкивает противоположности, будоражит, мучит, буквально подымает на дыбу, рвет сердце пополам. Невыносимое, пошлое и отвратительное в обстановке и в человеческой душе растрavляется, доводится до предела и вызывает, наконец, протест поруганной человеческой природы, порыв к прекрасному, к «гармонии», возникшей из самой глубины безобразия и разлада.

Вересаев подчеркивает, что человек Толстого по природе добр, а человек Достоевского зол; это резко выражено, но верно как указание, на какую сторону человеческой природы Толстой и Достоевский больше смотрят. Только не надо забывать, что под словом «человек» Толстому и его героям представляется ячейка патриархальной сети, а Достоевскому — атом буржуазного общества. К последнему оба относятся одинаково, оба видят в нем только зло, и оба, под влиянием первого впечатления от противоречий, раскрывшихся им, преувеличивают. Противоположность рассудочной цивилизации патриархально-семейным, основанным на чувстве отношениям берется в абстрактной, рассудочной чистоте. На самом деле, человечески теплые отношения сохраняются и в насквозь буржуазной Англии: в семье, в отношениях между друзьями и т. д.¹. Принцип формации (то, что в ней резко выдвинуто) и полнота ее реального бытия — совсем не одно и то же. Достаточно перелистать английский роман времен королевы Виктории, чтобы увидеть устойчивость семьи в гораздо более атомистическом, чем Россия 50-х или хоть 80-х годов, в гораздо более буржуазном обществе. Между тем Достоевский и Толстой в городской, оторванной от «корней» жизни замечают только развал, распад семьи (семейка Карамазовых, «Крейцерова соната»). Буржуазная цивилизация обоим кажется чем-то насквозь нестойким, бессмысленным, абсурд-

¹ Отсюда «счастливый конец» английского романа: герой, разочарованный обществом, находит счастье в семье.

ным, рушащимся на глазах. Это романтический «перегиб», одинаково сильный и у Толстого, и у Достоевского.

Однако один изображает проблемы цивилизации извне, глазами мужика или ребенка, а другой — изнутри, глазами замкнувшихся в себе индивидуалистов. Но чтобы сделать эти глаза зрячими, нужна болезненная операция — и вот причина жестокости таланта Достоевского, о котором так много говорили.

Толстой, в последний период своего творчества, оставшись один на один с живыми мертвецами вроде Ивана Ильича, действует не менее жестоко, чтобы заставить их увидеть хоть краешек света, и только под клещами палача, в которого вынужден превратиться автор, Иван Ильич перестает быть светским человеком и видит, что вся его прежняя жизнь была дурной и пустой. Эта операция отымает у него остаток сил, и он умирает. Не менее жесток Толстой в «Крейцеровой сонате», в «Холстомере». Начиная со сцен заикания Каренина и смерти Анны, Толстой двигался к эстетике Достоевского, к эстетике порыва к (внутренней) красоте из глубины страдания и безобразия. Но он сделал только несколько шагов на том пути, по которому Достоевский идет с самого начала. Грубо говоря, хороших и красивых людей, которых у Толстого так много, у Достоевского почти нет; пластически, скульптурно он нигде не показал свой идеал, отлитый из одного куска, как Наташа, Анна, Андрей, Пьер. Все его персонажи во власти односторонней мысли или страсти и изуродованы ею. Но роман Достоевского в целом прекрасен, хотя можно не только сотней, но даже тысячью цитат показать, что большинство элементов, из которых он сложен, безобразно. Это можно сказать, впрочем, и о многих картинах Рембрандта.

У Толстого основной эстетический акцент — на отдельном образе; архитектоника целого значит меньше, и можно читать про войну, опуская про мир (или наоборот), как делают мальчики и девочки в девятом классе, читать про Анну и не читать про философские мучения Левина. Достоевского так читать нельзя; его роман захватывает или отталкивает, но всегда в целом. Эстетический акцент — на архитектонике целого, на композиции романа, на строе образов, на круговерти, выворачивающей людей наизнанку и высекающей искры даже из камня. Только в одном отношении герои Достоевского сами по себе превосходят героев Толстого — в талантливости. У Толстого Наполеон

опрощается почти что в лакея, у Достоевского лакей начинает мыслить и смотреть Наполеоном. Толстой предоставляет суд над Катюшей бездарному и невыспавшемуся прокурору, бездарному адвокату, бездарному и торопящемуся на свидание председателю; Достоевский воображает себе талантливому прокурору, гениального адвоката... результат один и тот же — судебная ошибка; тенденция одна и та же — показать, что новые буржуазные суды не многим лучше старых, феодальных, что человек человека не может судить. Но читать речь Фетюковича гораздо интереснее, чем жеваную резину судебных речей в «Воскресении». Если считать разум необходимой чертой человеческой красоты, то в этом отношении герои Достоевского красивее героев Толстого. Персонажи фона у Толстого-романиста — это ликующие от избытка здоровья и не злоупотребляющие познанием люди; персонажи Достоевского, даже здоровые, — это меланхолические талантливые неврастеники; взвинченность нервов доходит у них до полной неспособности к покою, отдыху, к наслаждению радостью жизни. Красота природы и та только тревожит их, делает еще острее сознание зла, царствующего в мире.

Последняя черта есть, впрочем, и у Некрасова. Ландшафты Европы становятся под его пером еще более «стеклянными», «нарисованными», чем в романах Достоевского (ср. «солнце пурпурное», которое «погружается в море лазурное»: похоже на рекламную картинку). У чужого моря, в чужой дали поэту мерещатся родные поля... так он говорит, но и родные пейзажи (которые иногда он рисует с большим чувством) чаще всего не дают покоя и отрады:

Роскошны вы, хлеба заповедные
Родимых нив,—
Цветут, цветут колосья наливные,
А я чуть жив!
Ах, странно так я создан небесами,
Таков мой рок,
Что хлеб полей, возделанных рабами,
Нейдет мне впрок!

Отвлеченная мысль становится непосредственным чувством, страстью, материальной силой, подавляет впечатления, идущие наперекор ей, способные отвлечь, помешать сосредоточиться на непрерывном внутреннем созерцании ее. Поразительно уже раннее стихотворение Некрасова «Тройка», начало которого положено на музыку и стало популярной песней:

На тебя заглядеться не диво,
Поллюбить тебя всякий не прочь.
Вьется алая лента игриво
В волосах твоих, черных, как ночь...

Но поэт не заглядывается. Он начинает размышлять,
и о чем?

Завязавши подмышки передник,
Перетянешь уродливо грудь.
Будет бить тебя муж-привередник
И свекровь в три погибели гнуть.
И в лице твоём, полном движенья,
Полном жизни, — появится вдруг
Выраженье тупого терпенья
И бессмысленный вечный испуг...

Красоты, не отмеченной печатью страдания, муза Некрасова не знает, как и муза Достоевского. Апофеоз Дарьи — ее смерть в лесу, в объятиях Мороза. Матрена Тимофеевна, в поэме «Кому на Руси жить хорошо», знала в жизни только несколько светлых минут; вся повесть ее — это гармонический плач, плач невесты, жены, дочери, матери...

Но ближе всего к Достоевскому Некрасов в своих петербургских уличных картинках. С каким-то ожесточением останавливается «муза мести и печали» на всем раздражающем, уродливом, способном вызвать в душе тоску и ненависть. Не случайно Достоевский буквально перескакивает в «Преступлении и наказании» целый кусок из стихотворения «О погоде».

Достоевский еще в большей мере (и, конечно, более исключительно), чем Некрасов, поэт туманного, «фантастического» Петербурга, прямые улицы которого выстроены на болоте по воле и мысли человека. Поэзия, красота для него — только в человеческой мысли и мечте, восстающей против стихийного, подсознательного, природного. Разрыв с природой, утрата непосредственной гармонии — то, что означает конец живой жизни у героев Толстого, — означает для него начало новой жизни, красота которой — не в бытии, а в становлении, в порыве к иконописному лику, в страдании развития, в муках материи (о которых писал когда-то Яков Беме). Пусть вечная тревога, страдание, но зато вечный порыв, вечное стремление вперед...

«В страдании есть идея»: оно толкает вперед, от старого счастья к новому, заставляет сбрасывать истлевшую кожу, восставать против старых богов... Счастье примиряет с действительностью — и со злом в ней; в «Войне и мире»,

где Толстому наиболее полно удалось осуществить свой эстетический идеал, не чувствуется необходимости декабризма, и Толстой не случайно не осуществил свой первоначальный замысел показать 1825 год. В мир Толстого-романиста еще не приходили ни истинные, ни ложные пророки; и он не ждет, погибая, Спасителя.

Мыслимо ли вообще человеческое существование в одном счастье, без страдания и горя? Радость резко отличается от страдания при обычном, то есть слабом, напряжении чувств. А при высоких душевных температурах совершенно невозможно показать, где кончается одно и начинается другое. Способность человека к страданию — та же самая, что и к счастью; их нельзя отделить. Это способность чувствовать. Герои Достоевского обладают этой способностью в такой же большой мере, как и Ростовы; но их окружает другая жизнь — и одни удивляли нас силой радости, другие — силой страдания.

Мировоззрение, характер, все направление творчества Достоевского несходны с некрасовскими, но у обоих юность протекла в Петербурге, и город наложил на них общий отпечаток. Своими «петербургскими» глазами Некрасов и в деревне видит главным образом противоречия, диссонансы, угнетение мужика барином и т. д. Все это, конечно, было в действительности... но патриархального крестьянского «мира» он долго не замечал и никогда не сумел понять и изобразить с такой естественностью и силой, как Толстой. «До этого графа, — говорил Ленин, — подлинного мужика в литературе не было»¹.

Мировоззрение, характер, направление Толстого очень близки Достоевскому; но эмоционально между ними пропасть. Перед глазами Толстого стоит патриархальный мир, не нуждающийся ни в ситце, ни в железных дорогах, ни в университетах. Пока этот мир цел — цел и роман Толстого. Повернувшись лицом к вечному прошлому, Толстой может «изобразить светского человека как хорошего человека» и создавать практически бескрайний ряд эпически жизненных, легко переступающих через все диссонансы характеров. В обстановке 70-х годов это было уже невозможно; образы счастливых людей выглядят пошловатыми, как Стива; противоречия разрывают на части сознание Левина; дружески-любящей среды, которая удерживает Наташу от ложного шага, нет вокруг Анны; в отношениях

¹ См.: Горький М. Собр. соч. в 30 т., т. 17. М., 1952, с. 39.

между всеми вообще больше безразличия и холодного эгоизма. И эстетический идеал Толстого рухнул вместе с Анной Карениной, самым пластическим созданием его таланта, раздавлен был вместе с ней железными колесами... Нет больше в жизни характеров, вместилища в себя все ее противоречия и не надломившихся под их тяжестью, не потерявших способности к гармонии и счастью; людям-йеху противостоят, в поздних рассказах, только гуигнгнымы — Холстомер и первобытно простой двуногий зверь Хаджи-Мурат. Только они остались прекрасными.

Рассуждая отвлеченно, можно было посоветовать Толстому перейти от эпического изображения жизни к трагическому, проделать то, что он начал образом Анны, — рисовать гибель прекрасных, свободно развитых натур, неспособных удержаться в сухих, рассудочных, потерявших свое человечески теплое, семейное значение рамках общественной жизни и с улыбкой переступающих эти рамки, чтобы погибнуть... Но состояние борьбы с обществом ожесточает, накладывает печать озлобления даже на прекрасные черты Анны, делает ее в самом деле безнравственной женщиной.

Между тем Толстой эпичен по самим основам своего сознания, по складу своего ума, по характеру чувства. Трагическое понимание жизни в целом, разлад в самом идеале, мысль о том, что «падение» Анны связано с прелестью ее духовного развития и свободы, а добродетель Долли и Кити — с мелочностью и скукой, была чужда ему. Даже Шекспира он не любил и не хотел понять, находил героев его неестественными или безнравственными. И Толстой отворачивается от мира, в котором не умел больше различать добра и зла, красоты и безобразия, отверг его в целом, как Евангелие учит вырывать око, соблазнившее человека...

Не следует думать, что Толстой просто не хотел больше писать таких романов, как «Анна Каренина», а мог бы и захотеть, как об этом наивно просил его Тургенев (как будто взгляды Толстого были чем-то независимым от развития его творчества). Толстой не мог больше писать так, как писал раньше, потерял способность рисовать богатые, сложные и в то же время цельные характеры; раздвоенные — внушали ему отвращение, как и все больное, а мелкие не могли заполнить слишком широкую для них, как одежда с чужого плеча, форму романа. «Воскресение» — просто ряд сцен, слабо связанных бледным, незначитель-

ным (разумеется, относительно бледным и незначительным) образом Нехлюдова, не идущим ни в какое сравнение с Пьером и даже Левиным. У него не осталось и тени эпической мощи, которая делает Безухова в иные минуты великаном не только по росту. А люди, окружающие Нехлюдова,— вовсе карлики (тогда как «Война и мир» была бы возможна и без Пьера; там, с эстетической точки зрения, возникает даже затруднение от избытка захватывающе интересных героев).

Мелкие, незначительные характеры не вмещают в себя такого богатства содержания, которое нуждается в нескольких сотнях страниц романа, чтобы раскрыться перед читателем. Достаточно рассказа, чтобы описать и жизнь и смерть Ивана Ильича; и поздний Толстой из романиста превращается в новеллиста. Художественный кризис протекал, переплетаясь с идейным, и вряд ли можно сказать, кризис каких форм сознания, логических или образных, начался раньше.

Роман Толстого напоминает патриархальную аристократическую семью. Автор обладает мудростью этого ограниченного мира, знает все и рассказывает столько, сколько находит интересным, герои знают свое место и не лезут на чужое. Когда Наташа собирается на бал, нас не отвлекают переживания горничных девушек, хлопочущих вокруг нее; по-видимому, ничего интересного они не смеют чувствовать. Одни родились со шпорами на ногах, другие с седлами на спине. Как мыслящий человек, автор сомневается в справедливости такого порядка: его второе «я», Пьер, мучается этим. Но как поэт, всей полнотой своего существа, Толстой принимает вечный, как ему кажется, порядок жизни, не хочет никакого другого, уверен в нем и охотнее всего изображает посредственность, сознание которой не отравлено избытком мысли и не отвлекает ее от жизни, жизни, которая всегда и всюду прекрасна.

Мы все блаженствуем равно,
Мы все блаженствуем различно;
Уделом нашим решено,
Как наслаждаться им прилично,
И кто нам лучше дал совет,
Иль Эпикур, иль Эпиктет.

(Баратынский)

Никто не оспаривает право Наташи пользоваться советами Эпикура и занимать собою автора (в предисловии к роману Толстой прямо говорит, что жизнь аристократов

поэтически интересна и значительна, а жизнь купцов и мещан — неинтересна и незначительна). Андрей и Пьер могут поговорить по дороге о счастье народа, но кучер при этом не посмеет вступить в разговор со своим барином, как Смердяков с Иваном Карамазовым или Лебедев с Мышкиным¹. «Развращенных» людей, развитых не по своему состоянию, Толстой изображает нехотя, с отвращением, на заднем плане: в них всегда есть что-то болезненное, разорванное. Здоровый и цельный человек доволен своим уделом. И патриархальный деревенский быт дает Толстому достаточно таких здоровых характеров, твердо идущих по стопам своих отцов и дедов.

Караси у Толстого буквально любят, чтобы их жарили в сметане. «Жертвовать собой для счастья других было привычкой Сони. Ее положение в семье было таково, что только на пути жертвования она могла выказывать свои достоинства, и она привыкла и любила жертвовать собой... Но теперь жертва ее должна была состояться в том, чтобы отказаться от того, что для нее составляло всю награду жертвы, весь смысл жизни. И в первый раз в жизни она почувствовала горечь к тем людям, которые облагодетельствовали ее для того, чтобы больше замучить; почувствовала зависть к Наташе, никогда не испытывавшей ничего подобного, никогда не нуждавшейся в жертвах и заставлявшей других жертвовать себе, и все-таки всеми любимой, и в первый раз Соня почувствовала, как из ее тихой чистой любви к Nicolas вдруг начало вырастать страстное чувство, которое стояло выше и правил, и добродетели, и религии...» Достоевский ухватился бы за такую ситуацию и развил бы ее в целую повесть; Толстой ее избегает. Бунта не произошло, Соня покорилась, вернула Николаю слово и сделала возможным счастливое для Ростовых окончание романа. И характеры Ростовых развиваются и изображаются широко, разносторонне, пластично. Вокруг них и в жизни, и в романе много места, воздуха. Они царят в своем мирке и, полные инстинктивного достоинства, не стремятся в другой, придворный, где должны были бы льстить и притворяться. «Что мне с того, что Н. шталмейстер? — сказал один из графов Толстых. — У меня есть свои шталмейстеры!» (т. е. конюхи). И в романе Толстого, где мы невольно

¹ В «Люцерне» Толстого-рассказчика чрезвычайно возмущает то, что лакеи стали держаться развязно с ним (когда он посадил с собой за стол уличного певца).

смотрим на мир глазами патриархальных бар, всевластных в своих поместьях, господствует свобода и простор.

В романе Достоевского тесно. Сословные рамки рухнули. В гостиной Настасьи Филипповны встречаются Тоцкий и Фердыщенко, Епанчин и Лебедев. Каждый из них считает, что он не хуже других, более того — уверен, что он-то и есть самый умный и интересный человек. И автор почти не пытается впрямую объяснить, кто из них прав. В «Бесах» и «Братьях Карамазовых» Достоевский даже совершенно сходит со сцены и прячется за явно неумным, незначительным рассказчиком. Обязательно неумным и незначительным: слишком много мыслящий Подросток нарушает ход действия, и роман, написанный от его лица, архитектурно не совсем удачен.

Среди героев столько блестящих умом людей, и так поразному блестящих, что объяснять их речи читателю было совершенно непосильной задачей: автор сам не знает, что сказать. Авторское «я» после «Записок из подполья» открыто распадается на ряд антиномий, и попытки свести концы с концами слишком слабы сравнительно с «безднами», которые оно одновременно вмещает. «Мир красота спасет», — заявляет Мышкин и тут же добавляет: «Красота — это страшная и ужасная сила». «Народ сей богоносец есть», — проповедует Зосима. А Митя Карамазов восклицает: «Широк, слишком широк человек! (Тот же русский человек. — Г. П.) Надо бы сузить!»

У Достоевского было представление об исключительности русского народа, который будто бы один обладает широтой, не ограничивает себя логикой и непосредственно видит истину, добро и красоту. Все остальные нации узки и ограничены: француз всегда — пошлый фат, немец — груб и агрессивен, поляк — хвостун и аферист, еврей — жаден и труслив. Сравнительно с реалистически изображенными русскими людьми представители прочих народов в романе Достоевского выглядят какими-то масками. Но при ближайшем рассмотрении оказывается, что широта русского характера тоже нехороша. В нее влезает и «идеал Мадонны» и «идеал содомский». Что же несет в себе русский человек — Бога или дьявола? Об этом роман Достоевского ничего определенного не говорит.

Не зная ничего логически несомненного, остается умствовать с каждым героем так, как это вытекает из его характера. Антипатию к некоторым взглядам Достоевский проявляет только в том, что ставит носителей их в очень

неудобное для них положение, заставляет проповедовать не с котурнов, а чуть ли не из лужи; и все же голос Ивана Карамазова звучит, во всяком случае, не менее сильно, чем голос Зосимы (хотя последнему — ломая строй романа — автор создает что-то вроде амфона для проповеди).

Когда вихрь событий срывает с героев одежды фраз — иногда вместе с кожей, из их груди вырывается правда в полном смысле подлинная и подноготная. Только у каждого — своя, а общая, годная для всех, не пробивается в слово, и хотя светится в романе, но как-то мимо слов, в недомолвках, невысказанных порывах.

В обществе, в котором рухнули традиции, кружатся, как листья на ветру, самые различные и непримиримые идеи. Они захватывают людей, подчиняют себе, делают своими подвижниками и губят, потому что все отвлеченные принципы враждебны полноте и целостности жизни; в этом смысле и было сказано, что логика — враг жизни; герой, одержимый идеей, не может не погубить себя.

Роман Достоевского — модель общества, где каждый атом сам по себе и все воюют против всех, своего рода парламент идей, в котором каждая имеет своего представителя. Автор — не более чем спикер, который дает слово и лишает его (и то довольно беспорядочно), но не пересказывает с более высокой точки зрения мысли своих героев, как это делает Толстой. Герои Достоевского сами все понимают, и у автора нет перед ними никакого преимущества¹. Понимают, может быть, вкривь и вкось, но это уже другое дело. Каждый лакей по-своему философствует и толкует о судьбах человечества; каждый по-своему идеолог, человек принципа, и даже Смердяков не может варить свой бульон, если он потерял веру в Ивана, и вешается от этого, — как у Толстого чуть не повесился Левин.

У Достоевского герои часто кончают с собой. Им ничего другого не остается делать, если убита их идея, а другой идеи, или образа, или человеческого существа, способного вызвать любовь, они не находят в своей душе. Жить, как черви слепые живут, эти любовники мысли уже не могут. Конечно, было бы лучше, если бы Ставрогин не вырвал и не затоптал в себе все человеческие привязанности, как цепи, сковывавшие его свободу. Но он

...знал одной лишь думы власть,
Одну, но пламенную страсть.

¹ Эта точка зрения впоследствии «снимается». Ср. «Эвклидовский разум» и «Заметки о внутреннем строе».

Эта страсть оказалась ложной, предмет ее — ничтожным (как всякая абстракция; для Ставрогина — абстракция свободы; для Крафта, в «Подростке», — другая абстракция, какая она — неважно; суть в том, что это абстракции, принципы и что этим принципам отдано все без остатка). Что же делать мученикам рационализма? Игра проиграна; надо платить по счету; жизнь была поставлена на одну карту, и карта эта бита. Остается спустить курок...

Но идея, убив своего носителя, не умирает. Она тут же захватывает другого, третьего... Грань между героями в собственном смысле слова, претендентами на роль образца, спасителя, вождя, и публикой, средой — совершенно стирается. Самый дрянной человечиска, случайно присутствующий при разговоре, «встревает» в него, как Смердяков в разговоре за коньячком, как Фердыщенко, Лебедев и т. п., и сам начинает ораторствовать... И замечательно интересно ораторствовать! Пьяница Мармеладов, рассуждающий в распивочной под хохот трактирных завсегдаев, воспринимается сперва только как лишнее грязное пятно в безобразной обстановке, которая окружает Раскольникова. Но ведь Раскольников так не сумел бы передать его повесть... Митенька Карамазов, вместе со своей inferнальной Грушенькой, не вызывают сперва никакого сочувствия и кажутся только обстоятельствами, предметами, с которыми сталкиваются Иван и Катерина Ивановна (сразу завоевывающие наши симпатии). Но Митя сам начинает мыслить, правда неловко, сбивчиво по форме, путаясь в словах, и все же по существу чуть ли не более глубоко, чем Иван. А «инфернальница», которую Катерина Ивановна мечтает, по-старому, наказать плетью на площади, выходит в конце концов добрее и милее ее самой. Все переворачивается вверх ногами...

В Библии сказано: одни сосуды месят для славы, другие — для позора. У Достоевского — напротив: то, что создано для славы, употребляется для позора, и то, что создано для позора, употребляется для славы.

В течение чуть ли не двухсот лет хвалят Шекспира за то, что он свободно смешивал трагическое с комическим и позволяет принцу Гамлету беседовать с могильщиками. Однако принц и на кладбище остается принцем, а могильщики — могильщиками. Трагическое и комическое у Шекспира чаще сталкивается, чем сливается, — разве только в своеобразной фигуре Шейлока («Моя дочь! Мои червон-

цы!»). Гамлету не приходится расталкивать пьяного мужика Лягавого в безнадежных поисках 3000 рублей, без которых гибнет его честь. Ревнивому Отелло не нужно раздеваться перед следователем, показывая свои большие некрасивые ноги и грязные носки. Между тем Митя Карамазов делает все это — и все-таки трагичен. Его любовь к Грушеньке не пачкается среди пьяного разгула в Мокром; она парит над грязью, окружающей ее. И в сумрачной обстановке «Бесов» потрясает чуткость Шатова к своей беременной жене, приехавшей рожать не его ребенка.

Эстетическое отношение Достоевского к Шекспиру примерно такое же, как Рембрандта к Леонардо. Можно отдавать предпочтение итальянцам, но и в рембрандтовской живописи есть своя истина и сила. Нищие, старики и старухи, от которых отворачивается богатая и счастливая юность, входят у Рембрандта в мир красоты. Пьяненький Мармеладов, штабс-капитан Снегирев с наполовину выщипанной Митей бородкой, какие-то сальные пятна на человечестве, раскрываются у Достоевского в людей, полных почти необъяснимой привлекательности.

Прочитав исповедь Мармеладова в трактире, понимаешь вкус евангельского отца, который предпочел другим своего блудного сына. Привлекательность его — в сознании собственной низости, в нищете духа, в готовности поклоняться идеалу в других, в способности забвения себя в любви. Блудные дети человечества превосходят этим высоких и гордых, слишком занятых собой и слишком часто не находящихся в мире ничего достойнее самих себя. И Наполеоны, ничтожные в любви, оказываются ниже, чем раздавленный лошадыми алкоголик.

Ничтожное становится высоким и высокое ничтожным, комическое дорастает до трагизма — и наоборот. Черт, явившийся Ивану Карамазову в потертом фраке, цитирует, пополам с пошлостями, его затаенные мысли; Смердяков подхватывает и делает мерзкой, лакейской его гордую идею «все позволено». Самоубийство Свидригайлова, которое было все же его лучшим поступком в жизни, происходит в присутствии Ахиллеса в пожарной каске...

Между героями Достоевского, на первый взгляд, устанавливается равенство всеобщей низости. Тех, кто пытается поставить себя на некоторый моральный пьедестал, сбрасывают в общую грязь к тем, кого они называют подлецами. Талант Достоевского жесток к гордым. Но зато он бесконечно мягок к падшим, потерявшим не только чрезмерное

уважение к себе, почти что не считающим себя людьми,— бесконечно внимателен к ним; а перед взглядом, полным любви, открываются и начинают сверкать «самородочки в грязи»... В «Идиоте» Достоевский идет особенно далеко и идеализирует не только внешне падших (как Соня Мармеладова), но глубоко падших внутренне, подлых, низких. Поручик Келлер исповедуется перед Мышкиным в своих грехах, трогает своими слезами, а потом просит одолжить 25 рублей. Он клянется, что шел с совершенно искренним желанием очистить себя покаянием, но — признается — в то же время мелькнула двойная мысль: не одолжит ли ему Мышкин, размягченный исповедью, на похмелье? И Мышкин его совершенно понимает и деньги одалживает.

Человек с дифференцированным, подвижным сознанием часто созерцает сразу несколько отвлеченных мыслей, сплошь и рядом противоположных друг другу. Среди этих мыслей могут быть подлые, основанные на самых примитивных и даже извращенных инстинктах, грубо эгоистических расчетах и т. д., и благородные, основанные на высших способностях души. Один и тот же поступок может быть иногда рационален с нескольких точек зрения. Это не снимает разницу между людьми благородными и подлыми, но делает границу подвижной, трудно уловимой. Одни больше руководствуются высшими мотивами, другие — низшими. Но сознание каждого человека противоречиво. В нем не одно, а несколько «я».

Всякая страсть, отражаясь в сознании, сознаваясь, находит в нем свое «я», эти «я» наслаиваются одно на другое, переплетаются, иногда путаются друг с другом, вступают в борьбу, и чем разнообразнее, подвижнее окружающая человека жизнь и интересы, которые она вызывает, тем беспокойнее его нравственный мир. Строгое соподчинение, гармония, в которой каждая законная страсть находит свое место, для развитой природы гораздо труднее достижима, чем для примитивной. Это, если хотите, преимущество примитива; но преимущество, все больше уходящее в прошлое. Удерживать себя в равновесии для дифференцированного человека — искусство, которому надо учиться и научиться очень нелегко. Почти как ходить по проволоке.

Взбодороженные люди, вчера только выбитые из своих патриархальных гнезд, еще не научились эквилибристике и валяются то вправо, то влево; в какой-нибудь один час (как это любит показывать Достоевский) они способны

совершать резко противоположные поступки, словно в них поочередно вселяется то ангел, то бес. Подлец Лебедев молится всю ночь за упокой души графини Дюбарри, а потом возвращается к своим торгашеским расчетам. Раскольников убивает старуху и ее сестру топором, а потом отдает свои деньги на похороны Мармеладова...

Из этого не вытекает равенство Раскольникова Лебедеву. Кошки у Достоевского вовсе не все серы. Лебедев, помолвившись, остается жуликом. Раскольников и убив не теряет какого-то оттенка прекрасодушия. «Какой в вас, однако же, Шиллер сидит», — говорит ему Свидригайлов...

Но и жулику Лебедеву не чуждо «прекрасное и высокое». Здесь Достоевский, полемизировавший с Некрасовым в «Записках из подполья», неожиданно смыкается с ним:

Не верь, чтоб вовсе пали люди,
Не умер Бог в душе людей!..

Над равенством низости устанавливается другое, высокое равенство — почти всеобщей способности к добру и любви. Вне этого встревоженного мира, в котором борются добро и зло, стоит только несколько неуязвимых характеров, вроде Лужина и Ракитина, духовно глухих и слепых. Они сразу нашли свое место в новом, рациональном обществе и с презрением смотрят на окружающую их «карамазовщину» (поглядывая в то же время, какую выгоду из нее можно извлечь). Подлинные герои Достоевского с еще большим презрением отворачиваются от них. «Хотя мы и врем, — говорит Разумихин, — потому что ведь и я тоже вру, да довермся же, наконец, и до правды, потому что на благородной дороге стоим, а Петр Петрович не на благородной дороге стоит...»

7. Гибель первых, торжество последних

Те, кто более чуток к идее, к принципу, кто больше, полнее других способен увлечься ею, первыми должны погибнуть. Логически неизбежно (хотя в романе это не показано) идет к гибели Соня, не слушая никаких доводов разума, и Раскольников, слушаясь только разума. Мышкин и Рогожин тоже во власти гибельных в своем безудержном развитии сил — страсти и сострадания. На каком-то высшем уровне Мышкин прав (как, в сущности, права и Соня); в каком-то другом, лучшем мире, на планете Смешного человека, он был бы у себя дома. Но в мире, в котором мы

живем, благородная страсть так же губит, как и низкая. Всякая идея волочит героя на Голгофу.

Однако мученики идеи, погибая, не оставляют после себя пустого места. «Тварь дрожащая», мимо которой Раскольников проходит, презрительно отворачиваясь, оказывается людьми, способными ко всему человеческому. Один из итогов романа — изменение нашей поспешной оценки Лебедевых, Келлеров и т. д. «Один гад уничтожит другую гадину», — думаем мы сперва вместе с Иваном; а к концу Митенька вырастает, к нашему удивлению, во что-то вроде положительного героя, оттесняя даже предназначенного к этой роли Алешу. Идея перестает быть монополией интеллектуалов, она спускается на «безъязыкие улицы города», и «каторжане города-лепрозория» сами, стаскивая за ноги парламентских представителей, косноязычных, но выразительным языком начинают говорить о себе¹.

Каждый роман Достоевского — это бунт, в ходе которого интеллигенты, зачинатели движения, слишком чуткие к мысли, гибнут, падая под ноги толпы, но вместо них толпа выдвигает своих собственных мыслителей; и в этом разверзании уст валаамовой ослицы — эпическое движение, без которого вообще не вышло бы романа, летописи жизни народа, а получилась бы только трагедия нескольких поднявшихся над ними одиночек.

Идет на каторгу Раскольников, сходит с ума Мышкин и, может быть, Иван Карамазов, вешается Ставрогин, стреляется Кириллов, но остаются Разумихин и Дуня, остаются Лебедевы и Митеньки.

И Толстой и Достоевский проделали сходный путь: «развеличения» Наполеонов, идеальных героев образованного общества, и поэтизации тех, кто не смел и думать о своей причастности к идеалу. У Толстого это золотарь Аким с его «тае» и не «тае». У Достоевского — мошенник Лебедев, буйан Митя. Аким мог бы быть красноречивей, Лебедев — порядочней. Но что делать! Это — реальный, а не сочиненный в кабинетах народ, и в призывах Толстого и Достоевского к смирению и опрощению было свое «рациональное зерно». Острие их мысли направлено против веры в абсолютность отвлеченной истины и связанного с нею культа мыслящей личности, своего рода сверхчеловека, познав-

¹ Пастернак сравнивал Маяковского с одним из младших героев Достоевского. Я думаю, что это верное замечание.

² «Всякий из нас ежели не больше, то никак не меньше человек, чем великий Наполеон», — говорит Толстой.

шего истину и диктующего свою волю черни. Оба воспротивились бы всякому насилию над Акимами и Мармеладовыми во имя математически безупречных проектов народного спасения. Для обоих человек выше истины, как бы она ни казалась отвлеченно верна. Для обоих только в человеке самом — единственная полная человеческая истина.

8. Становление характера

Горожане Достоевского далеко не во всем противоположны крестьянам Толстого. В чем-то они сходны. Герои Достоевского (если исключить Лужина, Ракитина и еще нескольких буржуа) только входили в общество, где рассудок заменяет традиции, мышление — привычки. Они топчутся — как и люди Толстого — на пороге. Мышление выхватывает и превращает в законченную систему то одну, то другую их мысль и желание, которые раньше мыслились и желались просто так, без обобщения, — и обобщения тянут их в разные стороны, рвут на части. В Безухове и Раскольникове сразу формируется несколько «я», сталкивающихся друг с другом, и ни одно не охватывает целого. Этот плюрализм нравственного сознания кажется самим героям чем-то неестественным, и они двигаются вперед, повернувшись лицом назад, пытаясь удержать неразвитую цельность души, основанную на вялости мысли и твердости общественных традиций.

Чувство раздвоенности у Николеньки Иртеньева, Безухова, Левина и у большинства героев Достоевского — просто острое ощущение недавно возникшей сложности сознания, с его вечной борьбой различных и противоположных идей, сравнительно с патриархальной верностью обычаю. Болезненность — только в остроте этого ощущения, а не в его основе.

Единство развитой личности в современном подвижном обществе не может быть простым, как прежде; оно должно быть достигнуто на основе уже сложившегося «плюрализма», сложности. Но до понимания этого как новой формы Достоевский и Толстой доходили только изредка. Оба велики в подступах, ощупью, к новому типу человеческого характера, «обдуманно-решительного», как выразился Толстой в одном из своих дневников 50-х годов, сложно-цельного.