

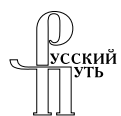
Духовные искания русской литературы

Лермонтов
Белинский
Писарев
Достоевский
Толстой
Плеханов
Луначарский
Бердяев
Солженицын
Максимов
Искандер
Юсупов

Игорь
Виноградов



Русский путь 2005



Лермонтов
Белинский
Писарев
Достоевский
Толстой
Плеханов
Луначарский
Булгаков
Солженицын
Максимов
Искандер
Юлий Ким

Игорь
Виноградов

Духовные
искания
русской
литературы

Москва Русский путь 2005

Виноградов И.И.
В 493 Духовные искания русской литературы. — М.: Русский
 путь, 2005. — 672 с.

ISBN 5-85887-230-1

Почему Лев Толстой, знаменитейший писатель и счастливый семьянин, на самой «вершине» своей жизни едва не решился на самоубийство?..

Почему Достоевский называл себя «реалистом в высшем смысле»? В каком — «высшем»?..

Почему Понтий Пилат Михаила Булгакова должен был признать, что трусость — это самый страшный порок?..

К этим и многим другим непростым темам, связанным с духовными исканиями русской литературы, обращена книга известного литературного критика и литературоведа, главного редактора знаменитого журнала «Континент» Игоря Виноградова.

В книге собраны работы, написанные им за сорок последних лет его литературной деятельности. Это целая галерея масштабных, целостно-объемных мировоззренческих портретов русских писателей и мыслителей XIX—XX веков от Лермонтова и Писарева до Луначарского и Плеханова, Солженицына и Искандера. Историко-литературные исследования и критические очерки написаны увлекательно и остро, нередко в жанре некоего интеллектуального детектива. Но при этом они впрямую обращены и к нашему времени, к его насущным духовным проблемам. Это проблемы того *открытого*, как называет его автор, сознания, которое свойственно подавляющему большинству современных людей, давно уже живущих вне мира религиозной веры. Им приходится самостоятельно, как бы с чистого листа, отвечать сегодня на важнейшие нравственно-философские вопросы человеческого существования.

Поэтому книга эта — для всех духовно вмняемых наших современников, которые не утратили еще способности терзаться высшими загадками нашего бытия.

ББК 83.3(2Рос)

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	9
-----------------	---

Часть первая. Бытие

Философский роман Лермонтова	15
---	-----------

«Вопрос жизни» и мытарства «разумной веры» Льва Толстого	56
---	-----------

1. «Одно нераздельное по времени страдание»	56
2. «Зеркало» эпохи	64
3. Просто эпифеномен?	69
4. «Смерть Бога»	74
5. О том, что происходит, когда выпадают замковые камни	78
6. Заполнение вакуума	84
7. «Вопрос жизни»	91
8. «И я покорился...»	95
9. «Необходимость разума»	98
10. «Разумная вера»	102
11. «Не знаю и не могу знать...»	110
12. «Знать не дано, потому что и не нужно нам»	115
13. «Высшее благо»	118
14. «Могу только догадываться...»	122
15. «А откуда вы все это знаете?»	126
16. Ошибки логики и логика ошибок	131
17. «Основной образ»	135

«Осанна» или «горнило сомнений»?

По поводу статьи Вольфа Шмида о «Братьях Карамазовых»

1. Резюме-экспозиция	145
2. В поисках следов «надрыва»	147

3. А что, если?..	155
4. «Неэвклидовский» бунт «эвклидовского» разума	157
5. «Хотя бы я был и неправ»	161
6. Бог Алеши и Зосимы	164
7. Этика Бунта и этика Веры	169
8. Из одной точки — в два конца. Какие?	170
9. Метафизика свободы	171
10. «Вина перед всеми» и «деятельная любовь»	178
11. Кана Галилейская	181
12. Живая жизнь веры	185
13. В метафизический мир со своим уставом не ходят	191
14. И в мир Достоевского — тоже	193
15. «Это испытано, это точно»	196
16. «Весь роман»	201

Как человеку жить надо?

<i>Один из сюжетов духовной жизни Л. Толстого</i>	205
---	-----

Красота зла

<i>Из «Этюдов о Достоевском»</i>	233
----------------------------------	-----

Завещание мастера

1. «Этого не может быть!»	253
2. В мире символов	256
3. Самый страшный порок	260
4. На rendez-vous с Сатаной	270
5. Свет, тьма и покой	279

Часть вторая. Социум

Диалог Белинского и Достоевского:

философская алгебра и социальная арифметика	299
--	-----

От Шигалева — к Великому Инквизитору	333
---	-----

Безусловное рагу из условного зайца

<i>Актуальные парадоксы одного старого спора</i>	347
--	-----

1. Плеханов «предпочитает не плакать, не смеяться, а понимать»	348
2. Луначарский не согласен. Но с чем?..	352
3. Что скрывается за дымовой завесой «активности»	357

4. Плехановские бастионы	361
5. Абсолют с черного хода	368
6. Пределы марксистской кулинарии	378
7. Оба хуже	386

Между отчаянием и упованием

<i>О творчестве Владимира Максимова</i>	391
---	-----

Русская проза чегемского мудреца Фазиля Искандера ..

Самостояние дара

<i>Книга жизни Юлия Кима</i>	438
------------------------------------	-----

Часть третья. Искусство

Испытание Писаревым

459

Роман-прощание, роман-предвестье

478

Реализм в высшем смысле

К вопросу о типологии реализма Достоевского («Преступление и наказание» Достоевского и «Утраченные иллюзии» Бальзака — опыт сравнительного анализа)

495

1. «Раб обстоятельств»	501
2. «Совсем тут другие причины...»	505
3. «Человек здесь — только подробность...»	508
4. «Вера и закон» Раскольников	512
5. Что «проверяют» своей судьбой Люсьен де Рюбампре и Родион Раскольников	521
6. Судьбы свободы и судьбы искусства	527
7. «Типические характеры в типических обстоятельствах»	536
8. «Ты в этом роде и пиши...»	562
9. «Реализм в высшем смысле»	580

«Ну-ка, что ты за человек?..»

<i>По поводу двух определений искусства у Льва Толстого</i>	598
---	-----

1. Что такое искусство?	598
2. Святые, разбойники, цари, лакеи... ..	602
3. Вторая формула Толстого и возражения Г.-Х. фон Вригта	608
4. «То же самое чувство»... ..	612

5. «Душа художника» или «заражение чувствами»?	619
6. «Это же — любовь...»	626
7. «Ну-ка, что ты за человек?..»	636
Солженицын-художник	644
Парадокс великого затворника	659
Религиозно-духовный опыт Достоевского и современный мир	
<i>Вместо заключения</i>	<i>663</i>
 Краткая библиографическая справка	 671

Эта книга, как следует уже из ее названия, обращена к духовным исканиям русской литературы.

К каким именно?

Прежде всего к тем, что связаны с фундаментальной духовной проблематикой эпохи, начавшейся еще во времена Возрождения и постепенно развернувшейся в эпоху *тотального, всемирно-исторического кризиса религиозного сознания*.

Этот кризис, непрерывно возраставший по мере того, как общество жадно впитывало в себя откровения просветительского безрелигиозного гуманизма, достиг высшей точки во второй половине XIX и в XX веке. Именно к этому времени в предельно секуляризованном уже мире окончательно вызрела и властно заявила о себе новая, как бы итоговая для этой эпохи духовная ситуация, оказавшая решающее влияние на европейскую культуру. Я говорю о ситуации сознания, которому отход от традиционных религиозных способов духовной ориентации принес взамен привычно-обыденного, спокойно-бездумного существования вне мира религии нелегкое прозрение — обнаружить себя перед мучительной необходимостью заново, самостоятельно, на путях «чистого разума» ответить на все самые первые, самые «проклятые» нравственно-философские вопросы человеческого бытия.

Я называю эту ситуацию ситуацией *открытого* сознания — в отличие от традиционного религиозного, где все вопросы первичного мировоззренческого ряда прочно «*закрыты*» ответами веры, истинами Откровения. И убежден, что именно в вызовах этого «открытого» сознания и нужно искать главный ключ к пониманию важнейших особенностей того совершенно нового искусства, которое, возникнув в конце XIX века, становится господствующим в XX, — искусства, начало которому было положено великими романами Достоевского и Толстого. Я стал разрабатывать эту тему уже в 60-е годы, а в начале так называемой *Перестройки* мне впервые удалось и объединить под одной обложкой ряд уже написанных в этом ключе работ, — в изданном в 1987 году сборнике «По живому следу. Духовные искания русской классики».

Тема мировоззренческих исканий русской классики, прошлой и современной, не перестала занимать меня, однако, и после выхода сборника. Тому есть свое объяснение, которое читатель найдет в статье «Религиозно-духовный опыт Достоевского и современный мир», помещенной в конце книги в качестве своего рода *Заключения* к ней. В двух словах, речь там идет о духовном опыте моего поколения — о том, какое значение в процессе нашего собственного духовного становления имело для многих и многих из нас, выросших в атмосфере так называемого *научного атеизма*, приобщение к опыту русской мысли, осваивавшей «проклятые» вопросы человеческого бытия. Естественно, что именно эта тематика и оказалась для меня в моей литературной работе приоритетной уже изначально. А поскольку ее актуальность за последние десятилетия не только не ослабла, но лишь обострилась, нетрудно понять и то, почему она продолжает оставаться в центре моего внимания и до сих пор. За последние двадцать лет я написал еще некоторое количество работ, непосредственно обращенных к той же проблематике, и это побудило меня, в конце концов, собрать и их тоже под одной обложкой — объединив вместе с теми, что уже были собраны ранее.

Однако книгу, которую держит в руках читатель, я не хотел бы представить ему как обычный сборник статей, объединенных только самыми общими рамками той достаточно обширной темы, которая их обнимает, — нравственно-философские искания русской литературы, становление русской философской прозы. Работы, вошедшие в книгу, хотя и написаны были в разное время и по разным поводам, внутренне связаны друг с другом, однако, совсем не одной только этой общей своей тематической принадлежностью, но и куда более непосредственной и тесной концептуальной связью.

Дело в том, что при любой встрече с любым текстом, обращенным к той или иной духовной проблеме XIX или XX века, мне всегда важно было отнюдь не одно только это конкретное в каждом конкретном случае проблемное их содержание. Мне всегда было важно уяснить *и внутреннюю взаимосвязь этого конкретного содержания со всей целостной совокупностью* тех духовных проблем, которые с неизбежностью вставали перед русской литературой, когда она проходила через свое горнило «открытого сознания». Другими словами, меня всегда интересовала и сама *логика* их возникновения и сцепления друг с другом в этом мучительном горниле, неизбежном для любого сознания, покинувшего мир религии.

Вот эта логика и составляет внутренний концептуальный сюжет книги. И мне очень хотелось бы, чтобы этот сюжет тоже был уловлен читателем при ее чтении — тем более что контуры его достаточно внятно обозначены уже и самим построением книги — как расположением текстов внутри каждого из трех основных разделов книги, так и последовательностью самих этих разделов. Они, как увидит читатель, соответствуют

тем трем основным мировоззренческим сферам, в пространствах которых и протекали, собственно, все главные нравственно-философские искания русских писателей и мыслителей XIX—XX веков:

— сфере экзистенциального самоопределения человека как существа прежде всего целостно-*бытийного* (раздел «Бытие»);

— сфере самоопределения его в окружающем реальном историческом *социуме* (раздел «Социум»);

— и, наконец, сфере тех выборов, которые художнику «открытого сознания» приходится делать и по отношению к его собственному художническому делу, в акте выработки и обоснования своей *эстетической* программы (раздел «Искусство»).

Словом, я предпочел бы, чтобы книга эта именно так все-таки и читалась — в соответствии с ее сквозным смысловым сюжетом, обозначенным и проблематикой трех основных ее разделов, и движением текстов внутри каждого из них. То есть именно как книга единая, целостная. Хотя, конечно, любая из вошедших в нее работ вполне может быть взята и отдельно, поскольку и писалась как отдельный, замкнутый на себя текст.

Это главное, что мне хотелось бы сказать здесь читателю. Добавить остается разве лишь следующее.

Духовные искания русских литераторов всегда интересовали меня, как уже говорилось, не только в сугубо профессиональном, историко-культурном плане, но прежде всего в их живом, насущном для нас значении. А свое живое содержание творчество любого писателя раскрывает перед нами с наибольшей полнотой только тогда, когда именно так, в его живой диалогической к нам обращенности, мы его наследие и берем — когда, по выражению Бориса Пастернака, мы проходим его путь по живому следу его мысли и духа. Это подход, свойственный литературной критике, и вот почему большинство статей, помещенных в книгу, и представляет собою именно то, что относят обычно к этому жанру — в отличие от «чистого» литературоведения. Во всяком случае именно так они в свое время писались и именно в этом их качестве предлагаются вниманию читателя и сегодня. Этот характер текстов следует иметь в виду, чтобы знать, чего, собственно, можно ожидать, читая эту книгу.

Следующий момент, который тоже стоит, вероятно, оговорить, связан с тем, что мое обращение к духовным исканиям русской классики, как опять-таки уже отмечалось, всегда было в очень большой степени стимулировано живой актуальностью этой проблематики и для меня самого — как живого человека своего времени, представителя своего поколения. И это, естественно, нашло свое отражение и в содержании вошедших в книгу работ. Могли ли я исключить поэтому, что кому-то из моих читателей книга окажется, может быть, не совсем безынтересна и

с этой своей стороны — как хотя бы частичное отражение путей духовного формирования того поколения, о котором так много сегодня спорят, его духовной истории?

Вот почему я счел не лишним привести в конце книги даты первых публикаций тех работ, что вошли в нее, — равно как и названия изданий, где они были напечатаны. Пусть эти сведения, не лишённые, полагаю, хотя бы некоторой исторической репрезентативности, помогут тем, кому это может быть интересно, лучше представить себе, когда, как и какие именно проблемы занимали нас на протяжении тех сорока лет, в течение которых появлялись статьи, включённые в книгу.

Конечно, то обстоятельство, что многие из них были написаны уже давно, никак не могло не учитываться мною при подготовке их для публикации. Поскольку я отобрал для книги только те из них, которые, как мне кажется, способны иметь еще некоторое живое звучание и сегодня, постольку я счел разумным избавить их по возможности от всего, что все-таки явно уже в них устарело. Мало того — постарался внести в иные из них и те посильные изменения и уточнения, которые больше соответствовали бы моему сегодняшнему взгляду на вещи. В ряде случаев эти изменения оказались довольно существенными, в других — менее, а иной раз я стремился (когда, на мой взгляд, это имело смысл) сохранить в основном даже и тот первоначальный колорит статьи, который был связан со временем ее написания, — как, например, в случае со статьей 1964 года о «Герое нашего времени» или со статьей о «Мастере и Маргарите» М. Булгакова (1968), которая была одним из первых откликов на публикацию этого романа и, может быть, в этом своем качестве тоже окажется интересной современному читателю. Но в любом случае все подобного рода изменения, переработки и дополнения так или иначе в книге обозначены и помечены соответствующими датами.

И, наконец, последнее.

Поскольку почти все статьи, вошедшие в книгу, были, как уже сказано, обращены к живым духовным запросам моих современников, постольку и адресовались они всегда в первую очередь не специалистам, а достаточно широкому кругу читателей. Этот характер сохраняет и настоящая книга. Поэтому я счел нецелесообразным перегружать ее обстоятельным аппаратом примечаний и ссылок. Читателя-неспециалиста все эти подробности, как правило, лишь отвлекают от живой интриги повествования, а специалист легко найдет нужные сведения даже и по тем общим ориентирам, которые всегда в книге так или иначе все же присутствуют.

Курсив в цитатах всюду, кроме особо оговоренных случаев, мой, разрядка и другие выделения — авторские.

Часть первая

Б Ы Т И Е

ФИЛОСОФСКИЙ РОМАН ЛЕРМОНТОВА

Царство истины есть обетованная земля,
и путь к ней — аравийская пустыня.

*В. Г. Белинский. Герой нашего времени,
сочинение М. Лермонтова*

1

Время, последовавшее за 1825 годом, было жестоко и мрачно. «Понадобилось не менее десятка лет, — пишет Герцен, — чтобы человек мог опомниться в своем горестном положении поработанного и гонимого существа». Высшее общество при первом же ударе грома, разразившегося над его головой после 14 декабря, быстро «растеряло слабо усвоенные понятия о чести и достоинстве. Русская аристократия уже не оправилась в царствование Николая, пора ее цветения прошла; все, что было в ней благородного и великодушного, томилось в рудниках или в Сибири»; те, что остались, — «испуганные, слабые, потерянные — были мелки, пусты; дрянь александровского поколения заняла первое место: они мало-помалу превратились в подобострастных дельцов, утратили дикую поэзию кутежей и барства и всякую тень самобытного достоинства; они упорно служили, они выслуживались... Казарма и канцелярия стали главной опорой николаевской политической науки». Всюду, насколько хватало глаз, медленно текла «глубокая и грязная река цивилизованной России, с ее аристократами, бюрократами, офицерами, жандармами, великими князьями и императором, — бесформенная и безгласная масса низости, раболепства, жестокости и зависти, увлекающая и поглощающая все...».

Эту повседневную реальность можно было презирать, но с нею трудно было не считаться. Она напоминала о себе настойчиво и ежечасно, она вставала глухой мертвой стеной на пути лучших стремлений и благороднейших помыслов — для мысли, которая пыталась пробиться сквозь нее, чтобы отыскать пути реального общественного действия, рассчитывающего остаться верным идеалам истины, добра и справедливости, она таила множество самых опасных ловушек и безнадежных тупиков. Торжествующий, укоренившийся, казалось, навсегда распорядок жизни всероссий-

ской казармы-канцелярии был словно специально приспособлен к тому, чтобы служить надежным кладбищем для всякой надежды и отнимать всякую живую веру в будущее.

Удивительно ли, что судьбы большинства образованных, мыслящих людей того времени оказались поразительно сходными? Всем им выпало испытать на себе парализующую силу той отчаянной психологической ситуации, через горнило которой пришлось пройти в свое время и Герцену, запечатлевшему пережитый им и его поколением духовный опыт знаменитой чеканной формулой: «Цивилизация и рабство — даже без всякого лоскутка между ними, который помешал бы раздробить нас физически или духовно меж этими двумя насильственно сближенными крайностями! Нам дают широкое образование, нам прививают желания, стремления, страдания современного мира, а потом кричат: “Оставайтесь рабами, немыми и пассивными, иначе вы погибнете”...» Трагизм этого положения не мог не уготавливать одну и ту же безотрадную судьбу всем, кто не находил, как говорит Герцен, «ни малейшего живого интереса в этом мире низкопоклонства и мелкого честолюбия», но, однако же, именно в этом обществе принужден был влачить свое существование.

Действительно, на что мог употребить свои силы, свою жизнь, чем мог наполнить свое существование человек, которому единственным результатом общественного протеста представлялось бессмысленное погребение заживо в казематах какой-нибудь крепости, а *служить* для того, чтобы *выслуживаться*, он все-таки не желал, как не желал и опуститься до полного одичания, погибнуть в кабаках или в домах терпимости?..

Каждая эпоха рождает свой, господствующий тип личности в любом слое общества — в том числе и среди умственно развитой, мыслящей его части. И сходные эпохи — сходных героев. Господствующим типом эпох безвременья, прежде всего таких, что длились долго и отличались особенной мрачностью, всегда был тот тип человеческой личности, который известен у нас, в истории русской общественной мысли, под горьким названием «лишнего человека».

Григорий Александрович Печорин, с которым познакомилось русское общество в 1839—1840 годах, всецело принадлежит, конечно же, именно к этому типу. Перед нами молодой, двадцатипятилетний человек, бесцельно разменивающий свою жизнь в «страстях пустых и неблагодарных», с отчаянием задающий себе один и тот же мучительный вопрос: «Зачем я жил? для какой цели

я родился?.. А, верно, она существовала, и, верно, было мне назначение высокое, потому что я чувствую в душе моей силы необъятные... Но я не угадал этого назначения...»

Герцен писал о своем поколении — том поколении, к которому принадлежал и Печорин: «...все мы в большей или меньшей степени Онегины, если только не предпочитаем быть *чиновниками* или *помещиками*. Цивилизация нас губит... заставляет переходить от чудачества к разгулу, без сожаления растрачивать наше состояние, наше сердце, нашу юность в поисках занятий, ощущений, развлечений, подобно тем ахейским собакам у Гейне, которые, как милости, просят у прохожих пинка, чтобы разогнать скуку. Мы занимаемся всем: музыкой, философией, любовью, военным искусством, мистицизмом, чтобы только рассеяться, чтобы забыть об угнетающей нас огромной пустоте».

Печорин не предается мистицизму, не занимается музыкой, не изучает философию или военное искусство. У него деятельная душа, требующая движения, воли, энергического жизневывявления, — он предпочитает подставлять лоб чеченским пулям, он готов на все, чтобы похитить приглянувшуюся ему горянку и добиться ее любви, он изобретательно и планомерно преследует молоденькую княжну Мери, он развлекается кознями своих врагов, рискует жизнью ради мелькнувшего вдруг желания проверить на собственном опыте, есть ли и вправду фатальное предопределение судьбы...

Но что же и это все, если не поиски какого-то выхода, если не попытка как-то рассеяться, забыть об угнетающей «огромной пустоте»? Печорина тоже преследует скука; тяжелый, пронизательный взгляд его, который «мог бы казаться дерзким, если б не был столь равнодушно спокоен», скользит по окружающим с холодным безразличием, и сознание, что жить такой жизнью вряд ли «стоит труда», оставляет ему утешение разве лишь в горькой иронии над самим собой: «А все живешь — из любопытства: ожидаешь чего-то нового... Смешно и досадно!..»

Да, и судьбой своей, безотрадной и горькой, и всем складом внутреннего своего мира Григорий Александрович Печорин полностью принадлежит, конечно, своему времени. Типический характер последекабристской эпохи, «лишний человек» 30-х годов — таким он прочно вошел в наше сознание еще со школьной скамьи, таким закрепился в нашей памяти. А потому столь же неременной стала уже, кажется, и та интонация сочувственного,

но вместе с тем как бы и несколько снисходительного сожаления, которая обычно появляется, когда речь заходит о значимости человеческой судьбы Печорина и его собратьев...

Впрочем, сегодня, в конце 80-х годов¹, это, может быть, уже и не так. Или, по крайней мере, не вполне так, как это было двадцать лет назад, когда писалась эта статья. С тех пор много воды утекло, многое переменялось в отношении к далеким героям русской классики, и даже Илья Ильич Обломов, традиционно считавшийся младшим братом Печорина, успел уже превратиться из милого, но бесполезного лежебоки, способного служить разве лишь остерегающим примером, чуть ли не в олицетворение и символ светоносной русской души, незамутненно сохраняющей свою духовную красоту и нравственную идеальность посреди всяческого разгула пустоглазой механической деловитости разного рода западных и прозападных Штольцев. Правда, что касается Печорина, то экранное переосмысление и осовременивание его образа, предпринятое лет одиннадцать тому назад в известной телевизионной постановке, пошло по несколько иному пути, и усилиями талантливого режиссера А. Эфроса (при участии талантливого актера О. Даля) он превратился почему-то в этакое современного Грушницкого из полунинтеллигентной среды нынешней околехудожественной образованщины, напропалую и безнадежно разочарованного во всем на свете, кроме собственной своей персоны, так значительно и красиво страдающей... Но кто знает, — может быть, веяния, породившие куда более ободряющий образ нео-Обломова, проникли уже и в школу, и нынешние школьники покидают ее порог, неся в своей душе совсем иной образ Печорина, чем несли когда-то, покидая школу и даже институты и университеты, мы? Может быть, и герой Лермонтова тоже, подобно своему создателю или творцу «Мертвых душ», незримо вышагнул уже на просторы нынешних улиц и площадей похожим на них уверенно смотрящим вперед буревестником и оптимистом, оставив свой мрачный первообраз где-нибудь на таких же задворках полузабытого прошлого, как и андреевский Гоголь?..

¹ Нижеследующий абзац был добавлен к первоначальному тексту статьи в 1986 г., когда она готовилась для включения в сборник «По живому следу. Духовные искания русской классики» (М., 1987), и был стимулирован реалиями того времени. Однако и сегодня, в 2005 г., я никак не могу сказать, что эти реалии совсем ушли уже в прошлое, и потому оставляю этот абзац отнюдь не только ради исторического колорита.

Не знаю, не знаю. Может быть. Но что до нас, то, за это я ручаюсь, мы о таких вольностях и не слыхивали. На уроках мы препарировали образ Печорина вполне традиционно — он преподносился нам как своего рода наглядное пособие, призванное проиллюстрировать соответствующую схему исторической эволюции эпох: 20-е годы — пора общественного подъема, радужных либеральных надежд, декабристского энтузиазма; 30-е — крушение всех светлых гражданских упований, разочарование в революционных идеалах, пессимизм и отчаяние. Объяснить Печорина с этой точки зрения, закрепить за ним соответствующее место в галерее его литературных собратьев — где-то между Онегиным и Чацким, с одной стороны, и Бельтовым, Рудиным, Обломовым, с другой, — к этому все, в сущности, и сводилось, этим все и ограничивалось. Если не считать, разумеется, обязательного дополнительного ассортимента привычных банальностей по поводу «художественных особенностей» романа — «мастерства языка», «яркости образов», «искусства композиции» и т. п.

Но в качестве такого рода историко-литературной модели Печорин (как, впрочем, и его собратья) и был как раз запрограммирован на возбуждение в нас именно того сострадательного, но одновременно и осуждающего (хотя и снисходительно) чувства, о котором я говорил. Еще бы!.. Эти «лишние люди» не сумели найти достойного применения своим силам?.. По ведь это применение *можно* было найти! Разве действительно нам не было известно, что как ни ужасна казалась моровая полоса, протянувшаяся за 1825 годом, однако время это отнюдь не пропало даром ни для русского освободительного движения, ни для связанной с ним передовой русской культуры? Разве Герцен был не прав, сказав, что хотя будущие поколения, обращаясь к эпохе глухой николаевской реакции, и остановятся не раз с «недоумением» перед этим «гладко убитым пустырем, отыскивая пропавшие пути мысли», однако мысль, в сущности, не прерывалась — «по-видимому, поток был остановлен, Николай перевязал артерию, но кровь переливалась проселочными тропинками»? И разве со временем не стало ясно, что не такими уж и «проселочными»?..

Да, столетняя историческая перспектива, открытая нашему просвещенному школьными и университетскими штудиями взору, неопровержимо свидетельствовала, что и знаменитая клятва Герцена и Огарева на Воробьевых горах, и «философическое письмо» Чаадаева, и споры в кружке Станкевича, и литературно-кри-

тическая публицистика Белинского, и творчество великих основоположников новой русской литературы — Пушкина, самого Лермонтова, позднее Гоголя — все это было именно движением вперед, упорным и неостановимым. И что, стало быть, не таким уж безнадежным для человеческого самоосуществления было это время. Хотя мы и отдавали себе, конечно, отчет в том, что не все могли и способны были стать Белинскими, Герценами и Гоголями или найти какие-то иные, пусть более скромные, но все же достойные пути для своей духовной и гражданской реализации. Пример лучших людей того времени был и в самом деле примером *лучших*, очень немногих, — нам об этом не уставали напоминать.

Но ведь он все-таки существовал, этот пример, он был перед глазами! И превосходство этих лучших людей эпохи над Печоринным и его собратьями, такими же «умными ненужностями», было так очевидно, так неоспоримо!.. А какой же еще иной, более высокий и верный, критерий оценки человеческой значимости людей той эпохи мог существовать для нас тогда, в конце 40-х — начале 50-х годов, если не критерий их участия в гражданском и духовном *освободительном* движении русской культуры и русского общества?.. На мое поколение логика таких сопоставлений действовала почти безотказно — никаких сомнений в безусловной и, так сказать, универсальной ее пригодности у нас не возникало. А по этой логике именно и выходило, что Печорин способен вызывать в нормальном советском школьнике разве лишь некое смешанное чувство горестного ему сострадания и одновременно горестной ему укоризны — то есть чувство, как бы подтверждающее правоту того духовного настроения, которое заставило когда-то Лермонтова написать печально-жестокие строки, обращенные им к своему поколению:

Толпой угрюмою и скоро позабытой
Над миром мы пройдем без шума и следа,
Не бросивши векам ни мысли плодovitой,
Ни гением начатого труда.
И прах наш, с строгостью судьбы и гражданина,
Потомок оскорбит презрительным стихом,
Насмешкой горькою обманутого сына
Над промотавшимся отцом...

Да, по логике выходило вроде бы именно так. Но — только по логике.

2

Отчетливо помню то странное, беспокойное ощущение, с которым я читал в первый раз «Героя нашего времени». Это было, как, видимо, и у многих, в восьмом классе средней школы — *согласно программе*. И отчетливо помню, как тщетно пытался я и на уроках, и читая учебник найти какое-то объяснение этому странному и беспокойному своему ощущению, в котором если и было что-то похожее на сострадание, то *презрительности* и тем более *насмешки* — ни призыва. Это было живое, непосредственное ощущение какой-то неясной, странной, но несомненной *причастности* всего того, что происходило в Печорине и с Печориным, к моей собственной жизни — словно все, что думал и чувствовал этот человек (хотя и нелепо, и невозможно было это себе представить), — все это точно так же мог бы думать и чувствовать и я сам...

Казалось бы, откуда было взяться такому ощущению — юность живет отнюдь не рассудком и к печоринскому разочарованию в жизни мы не питали, разумеется, ни малейшей склонности. Да оно было нам и не очень понятно: каким реальным опытом сердца могли мы, дети совсем другой среды и другого времени, уловить жизненную наполненность горького печоринского скепсиса? И чем мог быть близок нам жизненный опыт двадцатипятилетнего офицера 30-х годов XIX века, если и собственная-то наша жизнь была почти вся еще впереди? Нас поражали резкие, странные афоризмы Печорина, нам ужасно нравилось пугать учителей каким-нибудь рискованным откровением, вроде: «Я к дружбе не способен: из двух друзей всегда один раб другого...» — и т. п. Но мало что приоткрывало нам действительное, реальное содержание этих афоризмов, мало что наполняло их для нас живой, горячей плотью и кровью. Жизненная философия Героя Нашего Времени — если мы вообще хоть что-то понимали в ней — воспринималась нами, естественно, в высшей степени наивно и умозрительно.

И все-таки внутренний, духовный контакт был, несомненно был!.. Вопреки всему, вопреки полнейшей как будто бы неприменимости жизненных принципов лермонтовского героя к нашему собственному реальному опыту, все-таки был этот далекий нам человек чем-то удивительно близок, была в нем какая-то несомненная притягательная сила, какое-то будоражащее душу, загадочное, но властное обаяние. Оно-то и заставляло нас повторять мысли, которых мы не могли до конца понять, и даже подражать чувствам, которых мы не способны были еще испытывать.

Нет, это было не просто обаяние сильной личности, крупного, яркого характера, всегда способного взволновать юношеское воображение. И не просто то гипнотическое очарование, которым притягивает к себе человеческий ум, особенно юный, все непонятное, загадочное, необычное. Это было, бесспорно, пусть не очень отчетливое еще, но явственное ощущение некоей таинственно-загадочной, но несомненной нравственной *истины*, которая таилась в образе Печорина и манила нас своей жизненной для нас нужностью и безотлагательностью. Это было непосредственное, еще не сознаваемое нами действие той истинной *поэзии*, что сквозила во всем облике Печорина и составляла как раз главную тайну обаяния этого бесприютного скитальца далеких и чуждых нам времен...

Да, школа совсем не заботилась о том, чтобы объяснить нам тайну этого обаяния, хотя, конечно, даже и в той историко-иллюстративной школьной обработке, в которой преподносился нам его образ, какая-то доля действительного содержания романа до нас все же доходила. Тем более нельзя сказать, чтобы историко-социологический взгляд на характер Печорина и вообще был безоснователен или малопродуктивен, и я не случайно начал статью именно с этой темы, хотя и рисковал, может быть, несколько наскучить читателю повторением хорошо известных ему положений.

Однако и самое искреннее стремление к благородному историзму может обернуться плоским историческим комментаторством, лишь только теряется отношение к написанному когда-то роману или повести как к живому явлению искусства. И жаль, что наше ученое литературоведение слишком плохо усвоило эту истину.

Правда, оно имеет устойчивое твердое убеждение, что это и не его епархия — этим должна-де заниматься *литературная критика*, которая возводится ради этого — и в оправдание столь удобного разделения труда — даже в ранг полноправного «раздела» «науки о литературе» (хотя и вспомогательного, конечно, по отношению к собственно литературоведению). Дело же историка и теоретика литературы — не плакать, не смеяться, а понимать — описывать, объяснять и выявлять закономерности...

Но — сказать ли по секрету, читатель? — я сильно подозреваю, что в этой схеме больше цеховой корысти, чем истины, и она удобна лишь тем, кто хотел бы забыть, что искусство вообще и литература в частности — предмет очень специфический, плохо подда-

ющийся общенаучным методам познания и обработки. Ибо главная трудность этого «предмета» состоит в том, что душа его — всегда *живая* и эта *живая его душа* раскрывается перед нами только в *живом* же общении с нею, а никак не через обмеры, описания и всякую прочую регистрацию ее материальных оболочек. Нет этого живого отношения — и перед нами уже не литература, а лишь «предмет литературоведения», не живой, дышащий истиной портрет ее, а анатомический ее атлас или посмертная маска.

Вот почему, кстати, все самое главное, что способно раскрыть нам в существенном содержании творчества Пушкина или Лермонтова, Грибоедова или Гоголя, Тургенева или Островского, Толстого или Достоевского подавляющее большинство так называемых *литературоведческих* книг и статей о них, — все это, за редким исключением, было добыто не их авторами, а как раз той самой «вспомогательной» областью «науки о литературе», которая когда-то находилась в живом отношении к этим великим именам и только потому и оказалась способна что-то уловить в живой душе их творчества. Все главное, что мы понимаем и чувствуем сегодня в них, мы понимаем и чувствуем потому, что это главное было уловлено и в основных своих чертах запечатлено в страстных литературно-критических их «портретах», созданных когда-то Белинским и Григорьевым, Писаревым и Добролюбовым, Страховым и Гончаровым, Михайловским и Шестовым, Розановым и Мережковским, — равно как и многими другими, ныне порою почти уже даже и забытыми критиками и публицистами, которые обращались когда-то к их творчеству не как к предмету «изучения», а как к выражению живой жизни их духа, в живое же общение с которым они и хотели вступить. Вот почему и для истинного литературоведения, адекватного своему действительному назначению, такой подход к литературе тоже, в сущности, непреложен, и оно не может отделять себя здесь от критики. Напротив, — должно органически включать в себя ее духовно-актуальную точку зрения. Недаром только на этом пути обретает оно способность раскрывать нам в своем «предмете» что-то действительно новое, существенное для понимания его во всей его реальной целостности. Возьмите, к примеру, хотя бы книгу С. Бочарова о «Войне и мире» или книгу Ю. Лотмана о Пушкине, — разве не этим живым, духовно актуальным диалогом их авторов с героями их исследований прежде всего и выделяются они на общем фоне нашего ученого литературоведения? Я не говорю уж о примерах такого, ставшего уже своего рода классическим рядом,

как лучшие работы Ю. Тынянова или М. Бахтина, Б. Эйхенбаума или Н. Берковского.

Да не выведет из этого, впрочем, читатель, что моя статья хоть в какой-то мере, но тоже претендует на литературоведческий ранг, а потому я заранее и оговариваю характер ее литературоведческой ориентации. Никоим образом. В те времена, более сорока уже лет назад, когда по случаю 150-летия со дня рождения Лермонтова она была задумана и написана, мне куда привычнее было и куда больше нравилось выступать в жанре литературной критики даже в случаях обращения к произведениям прошлого, и ее более скромные, чем у «научного» литературоведения, но и более свободные рамки меня вполне тогда устраивали. А в случае с «Героем нашего времени» особо устраивали еще и потому, что тогдашнее академическое лермонтоведение в содержательных трактовках романа мало чем отличалось, в сущности, от школьной и вузовской иллюстративной социологии, которая и была всего лишь упрощенным отражением его собственной направленности и природы, историко-социологической по преимуществу. Поэтому-то мне и казалось важным, отодвинув от себя всякие иные заботы, обязательные для историка литературы, попытаться просто *прочсть* эту книгу сегодняшними глазами. Прочсть непосредственно читательски, попробовав понять и почувствовать ее в ее живой обращенности к нашему времени — то есть понять и почувствовать именно так, как этого и жаждала когда-то почти детская еще моя душа, впервые соприкоснувшаяся с «магическим кристаллом» лермонтовского романа. Мне хотелось уплатить этим хотя бы часть того долга, который я, человек, тоже ставший уже причастным к так называемой «науке о литературе» (хотя уже и тогда сомневавшийся в ее существовании), числил за своим «ведомством» по отношению к таким же, как я когда-то, недавним старшеклассникам, прошедшим через одинаковый со мною опыт школьного литературного воспитания. А поскольку у меня нет полной уверенности, что и сегодня такая задача совсем уж потеряла актуальность, и поскольку, с другой стороны, за прошедшие сорок лет предложенное мною тогда прочтение «Героя нашего времени» как философского романа — первого философского романа в русской литературе XIX века — не только не было оспорено, тем более опровергнуто, но, напротив, получило известное признание, — постольку и сегодня, вновь переиздавая эту статью, я не вижу особой необходимости переводить ее из прежнего жанра в какой-то иной, более строгий, «литературоведческий», но рис-

кую предложить ее нынешним читателям все в том же старом ее качестве — в виде попытки именно *литературно-критического* и *только* литературно-критического прочтения романа в его духовной для нас актуальности. Хотя, разумеется, и не без какого-то ряда посильных уточнений в самом содержании развиваемой в статье точки зрения, — уточнений, вызванных теми изменениями, которые не могли, конечно, за столь долгий срок не произойти во взглядах автора. Кто знает, может быть, и в этом своем старом жанре и качестве она окажется все же небезынтересной кому-то из новых поколений вчерашних и позавчерашних школьников. Хотя бы тем, кому, как в свое время и нам, тоже так и не удалось по каким-то причинам ни в школе, ни позднее удовлетворить когда-то пронзившую их, возможно, жажду понять, чем же так живо задевает, так властно входит в душу этот странный армейский офицер 30-х годов XIX века, растративший свою жизнь в страстях пустых и неблагодарных...

3

И правда: чем может быть так интересен сегодня и так близок нам опыт жизни, прожитой Печориным? Не обманывает ли нас чувство, заставляющее задаваться этим вопросом? А если не обманывает, то не значит ли это, что и в самом деле следует попытаться взглянуть на роман с какой-то иной, чем та, что изложена выше, точки зрения?

Не будем, однако, спешить и строить априорные умозрительные конструкции. Попробуем, повторяю, просто еще раз прочесть сам роман. Но прочесть действительно с полным вниманием — пристально вглядываясь в непосредственные от него впечатления и сверяя с ними привычное наше о нем представление.

Вот хотя бы по поводу его композиции — знаменитой «перевернутой» композиции лермонтовского романа. Можно начать даже с нее. Чем оправдано это особое построение, в чем его смысл?

Обычный ответ на этот вопрос, как все, очевидно, помнят, такой: Лермонтов строит свой роман с тем расчетом, чтобы обеспечить постоянный интерес читателя к *характеру* Печорина, определенную последовательность раскрытия *психологии* героя. Он как бы ведет читателя по своеобразным ступеням все большей и большей полноты этого психологического выявления его натуры: сначала, в «Бэле», мы знакомимся с Печориным лишь через

рассказ Максима Максимыча, человека «простого» и не способного, конечно, понять и объяснить нам Печорина до конца; затем, в «Максиме Максимыче», — несколько дополнительных психологических штрихов, увиденных уже глазами автора-рассказчика, но еще более «заинтриговывающих»; затем «Тамань», где Печорин уже и сам чуть-чуть приоткрывает свой внутренний мир, и, наконец, «Княжна Мери», где характер героя, его психология раскрываются во всей своей полноте.

Правда, при таком объяснении получается некоторая неувязка с «Фаталистом», где *психологически* Печорин не показывает нам себя как будто бы ни с какой новой стороны и к характеру его, как это отметил в свое время еще Белинский, не прибавляется ни одной новой черты. Но обычно и для этого затруднения находят выход, указывая, что хотя повесть и не добавляет ничего нового к характеру Печорина, однако усиливает все же общее впечатление своим мрачным колоритом, служа как бы завершающим образно-эмоциональным штрихом к судьбе Героя Нашего Времени...

Что ж, спору нет — все это так. Но — только ли так? Присмотримся: разве «ступенчатая» последовательность раскрытия характера Печорина, составляя внутреннюю «интригу» композиции романа, и сама не содержит в себе, в свою очередь, еще и некую *новую* «интригу» — настойчиво не ведет читателя к вопросу, который встает перед ним тем неотвязнее, чем лучше узнаёт он Печорина, чем полнее вырисовывается перед ним характер лермонтовского героя? И разве не в «Княжне Мери», то есть там, где характер Печорина перестает уже быть для нас тайной, — разве не в «Княжне Мери» этот новый интригующий вызов читателю и достигает как раз своего кульминационного напряжения?..

В самом деле: ведь в чем, собственно, состоит то постепенное раскрытие характера Печорина, на которое указывают обычно как на главную «интригу» композиционного построения романа? Каково главное содержание этого характера — его психологический «нерв», его ядро?

На этот счет разногласий как будто бы нет: давно признано, что главная внутренняя пружина характера Печорина, направляющая всю его жизнь, его побуждения и поступки, — откровенный, ярко выраженный индивидуализм. И это действительно так.

Однако задумывались ли вы когда-нибудь, читатель, в каком содержательном ключе эта психологическая доминанта характера Печорина более всего оказывается в поле художнического внимания Лермонтова? Может быть, со стороны социального гене-

зиса печоринского индивидуализма, его общественной обусловленности — то есть под тем углом зрения, который, казалось бы, и должен был быть здесь наиболее для него естественным, раз задача автора состояла в том, чтобы показать типический характер «лишнего человека» 30-х годов — типического героя того времени?

Однако в этом случае Лермонтов должен был бы, очевидно, вывести Печорина прежде всего на фоне той, по выражению Герцена, «дряни alexандровского поколения», которая после разгрома декабристов заняла господствующее положение в обществе, превратив его в «бесформенную и безгласную массу низости, раболепства, жестокости и зависти». Разве не в столкновении с этим миром «низкопоклонства и мелкого честолюбия» и выработался индивидуализм Печорина?

Между тем мотивы этого рода звучат в романе очень глухо и, согласимся, разве лишь вторым планом, а вся реальная «система образов» его, как говорят литературоведы, ориентирована совсем в ином направлении. Светская чернь, «водяное общество» обрисованы здесь лишь самыми общими, хотя и резкими, штрихами, и ни один негодяй и лизоблюд, действительно достойный называться представителем казарменной России, сколько-нибудь крупно в романе не показан. Напротив, все основные действующие лица романа — это, в большинстве своем, как раз люди, которых Лермонтов показывает отнюдь не без симпатий. О Вернере сам Печорин говорит, что это был человек замечательный, душа испытанная и высокая, и все истинно порядочные люди, служившие на Кавказе, состояли с ним в приятельских отношениях. Княжна Мери? Но в этом юном, доверчивом существе все настолько еще чисто, не замутнено прозой жизни, не тронута фальшью, вся она так еще поэтична, искренна, полна жажды истинной, высокой любви, что даже жестокая воля Печорина, его твердая решимость подавить возникшее было чувство едва в силах устоять перед беззащитностью этой любви (вспомним: «...еще минута, и я бы упал к ногам ее»). Вера — единственная женщина, «которая поняла меня совершенно, со всеми моими мелкими слабостями, дурными страстями», женщина, собственные слабости которой отступают перед преданной, всепрощающей, глубокой и мучительной ее любовью к Печорину...

Еще более светлыми, чистыми красками написан образ Бэлы, этой полудикой юной горянки, простосердечной и доверчивой, но гордой и прекрасной в своем чувстве, пожертвовавшей Печо-

рину всем: родиной, близкими, даже жизнью. А разве противостоят Печорину «честные контрабандисты» из «Тамани» — люди, самой встречей с которыми он обязан лишь случайностям дорожной судьбы? А Максим Максимыч? Его трогательная, нежная забота о Бэле, его искренняя привязанность к Печорину? Недаром образ этого старого солдата, простого и бесхитростного в своих привязанностях, сумевшего сохранить под суровой личиной доброе, отзывчивое сердце, относят к лучшим, самым светлым созданиям лермонтовского таланта...

Так что, в сущности, один лишь Грушницкий выступает в романе как бы в роли врага Печорина, его антипода. И, конечно, он и в самом деле является таким антиподом — в том смысле, в каком противостоят друг другу действительное человеческое страдание и подделка под него, пародия, карикатура. Но Грушницкий тоже ведь отнюдь не из тех, на ком держится и процветает низость и подлость николаевского общества, весь этот продажный и жестокий мир всероссийской казармы-канцелярии. Грушницкий — это скорее отзвук, хотя и пародийный, той же самой болезни, которой поражен Печорин, а потому и конфликт между ними носит, в сущности, сугубо индивидуальный, личностно-этический, но отнюдь не социальный характер.

В чем же дело? Почему именно таков «подбор» Лермонтовым действующих лиц романа — тех, кто окружает фигуру главного героя и в отношениях с кем и раскрывает Печорин свой характер?

Да потому, конечно, что индивидуализм Печорина интересует Лермонтова не столько с той стороны, с какой он может быть *объяснен* общественными условиями (это и без того ясно), сколько в своей собственной «наличной» содержательности — как определенная система жизненного поведения героя, как способ его отношения к миру и людям. Именно с этой точки зрения вглядывается по преимуществу Лермонтов в психологию своего героя, именно поэтому и берет он его все время в общении с такими людьми, по отношению к которым индивидуализм Печорина может обнаружиться и выявить свои возможности в наиболее «чистом» виде, наименее «вынужденно», «спровоцированно». Отметим это.

А теперь посмотрим, что же более всего интересует Лермонтова в индивидуалистической природе характера его героя, на чем, собственно, строит он внутреннюю «интригу» развертывания этой природы, И обратим в этой связи внимание на то, что если говорить о самом по себе индивидуалистическом качестве психоло-

гии Печорина, то как раз именно первые две повести романного цикла показывают нам сразу же едва ли не самые яркие образцы печоринского равнодушия ко всему на свете, «кроме себя». Несчастливая судьба Бэлы, которая поплатилась жизнью лишь за то, что опалила Печорина страстью, его безграничный, поистине сатанинский эгоизм, делающий его способным ради удовлетворения своей прихоти изуродовать чужую жизнь; потом «Максим Максимыч» — эта возмущающая нравственное чувство сцена прощания Печорина с бывшим товарищем, где Печорин выражает такое чудовищное бессердечие, такую оскорбительную душевную черствость... Поистине перед нами едва ли не самые неприглядные проявления необузданного печоринского эгоизма, какие только можно найти в романе!

Но здесь, как я уже напоминал, мы видим Печорина все время как бы со стороны, внутренний мир его для нас все еще закрыт, и вот потому-то — зафиксируем это — представленные в двух начальных повестях наиболее впечатляющие примеры печоринского индивидуализма и действуют на нас не только тем, что возбуждают соответствующие чувства по отношению к Печорину, но еще и как *некая загадка и тайна* — вызывая в нас желание понять, как оказывается этот человек способен на такое, и заставляя ожидать каких-то объяснений от дальнейшего чтения.

Однако следующая повесть, «Тамань», подтверждая своим сюжетом впечатление, вынесенное нами о Печорине из первых двух повестей, лишь еще больше заинтриговывает нас в этом отношении, хотя на этот раз Печорин уже сам рассказывает о себе. Но здесь он и сам все еще смотрит на себя как бы со стороны, бесстрастно описывая только события и поступки, а о том душевном потоке, который питает эти поступки, можно догадываться разве лишь по тому устало-безразличному, холодному тону, которым о них рассказывается. И лишь в последней, венчающей повесть фразе звучит какая-то новая, глухая еще, но многое уже предвещающая нота: «Что случилось с старухой и бедным слепым — не знаю. Да и какое дело мне до радостей и бедствий человеческих!..»

И вот, наконец, перед нами «Княжна Мери» — «журнал» Печорина, «исповедь души человеческой», этот откровенный, беспощадно правдивый рассказ о самом себе, этот трезвый, нелицемерный отчет перед собственной совестью.

Что же нового открывает нам «Княжна Мери» в индивидуализме Печорина?

Да, здесь снова индивидуалистическая природа печоринского характера выказывает себя на каждом шагу: изощренная изобретательность, с которой Печорин преследует молоденькую княжну, не имея намерений ни жениться, ни соблазнить ее; расчетливое и столь же изобретательное глумление, несчастной жертвой которого оказывается пустой и ничтожный, но, в сущности, ни в чем не повинный мальчишка Грушницкий; искусительное наслаждение, которое доставляет Печорину всякий раз сознание своей безраздельной власти над бедной Верой, рабски преданной ему, своему «господину»... Все это еще более усиливает первоначальное впечатление, окончательно убеждает нас в правильности поставленного диагноза. Да, перед нами индивидуализм.

Но отметим: ведь здесь это впечатление держится уже не одними поступками Печорина, не одной их объективной, так сказать, ценой. Здесь индивидуализм Героя Нашего Времени предстает перед нами уже и в некоем новом качестве — смутное предчувствие, возбужденное «Таманью» и заключающей ее жутковатой фразой, оправдывается. С каждой новой страницей его дневника все яснее становится, что Печорина никак не отнесешь к тем, чей характер складывается произвольно, «стихийно», являя собою всего лишь продукт той или иной среды, общественных воздействий, воспитания и т. д. Печорин сходит к нам со страниц своего дневника подлинным сыном своего времени — плоть от плоти и кровь от крови своего поколения, он находится в постоянном раздвоении духа; тяжкая печать рефлексии лежит на каждом его шаге, на каждом движении. «Я взвешиваю, разбираю свои собственные страсти и поступки с строгим любопытством, но без участия. Во мне два человека: один живет в полном смысле этого слова, другой мыслит и судит его...» — говорит о себе он сам. И мы видим, с какой трезвой ясностью отдает он себе отчет в характере своих поступков и побуждений, как верно понимает смысл малейшего движения собственной души. Мы видим, что индивидуалистическая природа его поступков — отнюдь не секрет для него самого. Она вполне им *осознана*.

Более того, на каждом шагу мы убеждаемся, что здесь перед нами не просто некое пассивное самосознание, умение признаваться себе в тайных пружинах своих поступков, но и гораздо более устойчивая, последовательная жизненная позиция. Мы видим, что перед нами — *принципиальная программа жизненного поведения*.

«Идея зла, — замечает Печорин на одной из страниц своего «журнала», — не может войти в голову человека без того, чтоб он

не захотел приложить ее к действительности: идеи — создания органические, сказал кто-то; их рождение дает уже им форму, и эта форма есть действие». И Печорин не только не устает действовать, но не страшится со всей откровенностью и формулировать свое кредо. И вот мы уже читаем в его дневнике признание, где формула эта отточена до продельной отчетливости и остроты: «Я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы...»

Да, в любой ситуации Печорин обнаруживает себя перед нами человеком, не просто *привыкшим* смотреть на страдания и радости других только «в отношении к себе», но и вполне *сознательно* идущим по этому пути ради того, чтобы хоть как-то, хоть на время забыть о преследующей его «скуке», о гнетущей пустоте существования. Он действительно — и вполне вменяемо — «ничем не жертвует» для других — даже для тех, кого любит. Он любит тоже «для себя», «для собственного удовольствия».

Правда, у него нет и полной внутренней убежденности в том, что именно индивидуалистический символ веры есть истина — он подозревает о существовании иного, «высокого назначения» человека, допуская, что он просто «не угадал» этого назначения.

Но реальностью, единственной реальностью, пока не «угадано» нечто другое, остается для него именно этот принцип — «смотреть на страдания и радости других только в отношении к себе». И он повторяет вновь и вновь это «правило», развивая на его основе целую теорию счастья как «насыщенной гордости» («Быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права, — не самая ли это сладкая пища нашей гордости? А что такое счастье? Насыщенная гордость!»), — по всему видно, что «правило» это кажется ему единственно надежным и реалистическим...

Таким предстает перед нами Печорин в «Княжне Мери».

Но ведь тем самым мы действительно оказываемся перед новой, не менее интригующей загадкой!..

В самом деле: чем яснее мы видим, что Печорина никак нельзя назвать «стихийным» индивидуалистом, чем очевиднее, что каждый шаг его, каждое движение взвешены и проверены мыслью, тем важнее становится нам понять, как же *обосновывает* и *оправдывает* для себя Печорин этот свой индивидуалистический символ веры, какая работа мысли привела его, человека, во всем привыкшего отдавать себе отчет, все подвергать холодному и трезвому анализу, к принятию именно этого принципа жизненного поведения.

Разочарование в возможности проявить себя на общественном поприще? Вывод, что, раз уж любые действия во имя высоких общественных целей обречены, остается жить только «для себя»?

Что ж, логика подобных объяснений нам хорошо знакома. Но задумывались ли вы, читатель, что обыденность мерки, прилагаемой к Печорину при такого рода «оправдании» его индивидуализма, свидетельствует лишь о сомнительной привычке считать вполне естественным, «житейским» делом отступничество от любых идеалов, раз их сегодняшнее осуществление «тактически» невозможно? Задумывались ли вы о том, что если несчастная Бэла, простодушный и преданный Максим Максимыч, наивная и чистая, не испорченная еще светом Мери расплачиваются лишь за то, что Печорин презирает общество, отвергнувшее его, — значит, перед нами просто мелкая месть попранного самолюбия, оскорбленного тщеславия, — ах, раз обстоятельства не дают мне достойно удовлетворить мое честолюбие, раз светская чернь не заслуживает того, чтобы обращаться с ней по-людски, так пусть же страдают за это все, кто только ни попадется на моем пути?!

Но если бы и вправду к Печорину можно было применить эту постыдную мерку, перед нами был бы, конечно, уже не Печорин, а духовный пигмей, циник, знающий о существовании истинных идеалов человеческого поведения, но — просто потому, что жить согласно их требованиям трудно, — плюющий на них во всем, даже в частной своей жизни...

Нет, здесь явно не хватает какого-то звена, какой-то последней решительной черты, способной объяснить нам действительные истоки печоринского демонизма. «Княжна Мери» не дает нам еще ответа на этот вопрос, который как раз после этой повести и встает перед нами особенно настойчиво. А это и значит, что «интрига» композиции романа и в самом деле есть не просто интрига постепенного развертывания печоринского характера с точки зрения все большей полноты его выявления в собственно психологической, вернее — морально-психологической его содержательности. Это, несомненно, еще и «интрига» развертывания печоринского *сознания* — интрига, как раз и достигающая своего предельного напряжения, обнаруживающая нехватку своего последнего «звена» в тот самый момент, когда с точки зрения своего «наличного состава» и своих возможностей индивидуализм Героя Нашего Времени уже перестает быть для нас какой-либо загадкой.

Остается сказать, что это последнее, недостающее звено «интриги» печоринского сознания, интриги внутренних истоков его индивидуализма и есть как раз тот самый «Фаталист», которому отводится обычно роль всего лишь некоего завершающего эмоционального штриха, призванного концентрированно выразить общее «настроение» романа своим мрачным колоритом...

Да, все не так просто. И «Фаталист» — отнюдь не «довесок» к основной, самостоятельно значимой части романа. В известном отношении он занимает в системе повестей «Героя нашего времени» *ключевое* положение, и без него роман не только потерял бы в своей выразительности, но во многом утратил бы и свой внутренний смысл. Вся логика повествования, весь ход развертывающегося композиционного его построения подготавливают постепенно, шаг за шагом, необходимость появления этого последнего и решающего звена, — «Фаталист» заключает роман как своего рода «замковый камень», который держит весь свод и придает единство и полноту целому...

Перечтем же еще раз эту заключительную повесть цикла и вдумаемся в ее смысл.

4

На одном из обычных офицерских вечеров у майора С ***, рассказывает Печорин, зашел спор о фатальном предопределении человеческой судьбы. Спорили долго и горячо, пока наконец один из офицеров, Вулич, человек странный и замкнутый, не предложил пари: «К чему пустые споры? Вы хотите доказательств: я вам предлагаю испробовать на себе, может ли человек своевольно располагать своею жизнью, или каждому из нас заранее назначена роковая минута... Кому угодно?»

Печорин принимает вызов — «утверждаю, что нет предопределения», — пари составляется, Вулич идет в спальню майора и снимает со стены пистолет. Суматоха, крики, но Вулич отстраняет удерживающих его приятелей и предлагает Печорину подбросить вверх карту. Печорин исполняет требование, карта медленно опускается на стол, — Вулич спускает курок... Осечка! Новые крики, споры: «Слава богу!.. не заряжен...» — Вулич снова взводит курок, прицеливается в фуражку на стене. Выстрел — фуражка пробита в самой середине...

И вот Печорин возвращается домой пустынными переулками станицы. События вечера, решительность Вулича, его выстрел

произвели на него сильное впечатление. Он даже сказал в конце концов Вуличу, когда тот спросил у него, верит ли он теперь предопределению, — «верю». Сказал, хотя при этом ему и трудно было бы ответить на вопрос, заданный другим участником спора: «...если точно есть предопределение, то зачем же нам дана воля, рассудок? почему мы должны давать отчет в наших поступках?»

Но вот он возвращается теперь домой; сознание, потрясенное иллюзией «доказательства», постепенно успокаивается, входит в обычную свою «колею», и от прежнего «верю» не остается и следа. Раздумья Печорина спокойны, ироничны; уверенный, отчетливый ход мыслей выдает их привычность, давнюю выношенность. «...Месяц, полный и красный, как зарево пожара, — пишет Печорин в своем «журнале», — начинал показываться из-за зубчатого горизонта домов; звезды спокойно сияли на темно-голубом своде, *и мне стало смешно*, когда я вспомнил, что были некогда люди премудрые, думавшие, что светила небесные принимают участие в наших ничтожных спорах за клочок земли или за какие-нибудь вымышленные права... И что ж? эти лампы, зажженные, по их мнению, только для того, чтоб освещать их битвы и торжества, горят с прежним блеском, а их страсти и надежды давно угасли вместе с ними, как огонек, зажженный на краю леса беспечным странником!»

Да, признается Печорин, после выстрела Вулича он поверил предопределению, — «доказательство было разительно, и я, не смотря на то, что посмеялся над нашими предками и их услужливой астрологией, попал невольно в их колею». Но, тут же замечает он, «я остановил себя вовремя на этом опасном пути и, имея правило ничего не отвергать решительно и ничему не вверяться слепо, отбросил метафизику в сторону...».

И потом, позднее, уже после того, как еще раз по странной прихоти мысли он вздумал испытать предопределение, поставив на карту собственную жизнь, в «журнале» снова появляется ироническое: «После всего этого как бы, кажется, не сделаться фаталистом? Но кто знает наверное, убежден ли он в чем, или нет?.. и как часто мы принимаем за убеждение обман чувств или промах рассудка!..»

И, как бы бросая гордый вызов слепой вере, лишаящей человека внутренней свободы, Печорин ясно и четко формулирует свое истинное кредо: «Я люблю сомневаться во всем: это расположение ума не мешает решительности характера — напротив, что до

меня касается, то я всегда смелее иду вперед, когда не знаю, что меня ожидает...»¹

Как видим, «Фаталист» и в самом деле раскрывает нам Печорина с существенно новой и важной стороны. Оказывается, «рефлексия» Печорина куда более серьезна и глубока, чем это представляется поначалу. Оказывается, и в сфере рефлексии сознания Печорин тоже до конца верен своему времени — времени, подвергнувшему пересмотру коренные вопросы человеческого существования, во всем пытавшемся идти «с самого начала», времени, когда, по выражению Герцена, «вопросы становились все сложнее, а решения менее простыми». Печорин, как видим, тоже пытается идти «с самого начала», пытается решить вопрос, которым действительно все «начинается».

Это вопрос о тех первоначальных основаниях, на которых строятся и от которых зависят уже все остальные человеческие убеждения, любая нравственная программа жизненного поведения. Это вопрос о том, установлены ли высшей божественной волей назначение человека и нравственные законы его жизни или человек сам, своим свободным разумом, свободной своей волей определяет их и следует им.

Разве действительно не в этом смысл проблемы, которая заключена в раздумьях Печорина о «людях премудрых»?..

Последуем, однако, за дальнейшими размышлениями героя.

Итак, собственная позиция Печорина отнюдь не свидетельствует о его приверженности к традиционному религиозному мировоззрению, о симпатиях к наивной вере «людей премудрых». Напротив, как это явствует из едкой иронии его по отношению к ним, он склонен идти скорее путями атеистического сознания — или, во всяком случае, такого, которое не признает вмешательства высшей воли в дела человеческие и оставляет вопрос о Боге открытым, не имеющим значения для остальных вопросов человеческой жизни. И в этом, повторяю, он тоже подлинный герой своего времени: и в самом интересе его именно к этой «начальной» проблеме, и в том, как он ее разрешает, звучат явные отзвуки тех духовных исканий, которые были характерны для 30-х годов и через которые прошли все лучшие люди его

¹ Позиция Печорина не охватывает всей сложности проблемы фатализма в творчестве Лермонтова в целом (см. об этом, в частности: *Мейер Георгий*. Фаталист. К 150-летию со дня рождения М.Ю. Лермонтова // Фаталист. Из наследия первой эмиграции. М.: Русский мир, 1999). Но это — уже особая тема, входящая за рамки тех задач, которые я ставил перед собою в данной работе.

поколения — в том числе и такие, как Белинский и Герцен, Огарев или Бакунин. Причем (подчеркнем это особо) ироническое отношение Печорина к философии «людей премудрых» прямо связано у него, как мы видели, прежде всего с утверждением права человека на самостоятельность решений: он называет «колею» предков «опасной», он видит, что она отнимает у него свободу воли, и предпочитает «решительность» характера, основанную на праве человека «сомневаться во всем». Он сознает в себе единственного творца своей судьбы и потому-то и дорожит своей свободой как высшей ценностью: «Я готов на все жертвы, кроме этой; двадцать раз жизнь свою... поставлю на карту... но свободы моей не продам».

Но вот вопрос: какие же пути открываются перед человеком, которому смешно и представить себе, что «светила небесные принимают участие в наших спорах»? Разум его отбросил эти «сказки», «рабская» вера в участие в нашей жизни высших сил и в предопределенность нравственных законов жизни развеялась — он сам оказывается единственным богом и законодателем всех жизненных норм, он сам должен придать какую-то осмысленность своему конечному, смертному существованию. Какую же иную философию жизни может он предложить взамен отброшенной веры?

Вспомнив о «людях премудрых», посмеявшись над их верой в то, что «светила небесные принимают участие» в человеческих делах, Печорин продолжает: «Но зато какую силу воли придавала им уверенность, что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием, хотя немым, но неизменным!.. А мы, их жалкие потомки, скитающиеся по земле без убеждений и гордости, без наслаждения и страха, кроме той невольной боязни, сжимающей сердце при мысли о неизбежном конце, мы не способны более к великим жертвам для блага человечества... и равнодушно переходим от сомнения к сомнению, как наши предки бросались от одного заблуждения к другому, не имея, как они, ни надежды, ни даже того неопределенного, хотя и истинного наслаждения, которое встречает душа во всякой борьбе с людьми или с судьбою...»

Вот она, самая трудная проблема атеистического мировоззрения, вполне отчетливо сознаваемая, как видим, Печориным, встающая перед ним действительно во весь рост!..

Печорин не случайно сопоставляет веру и неверие, «людей премудрых» и их «потомков». Способность к добру, к «великим

жертвам для блага человечества», к служению этому благу есть только там, где есть убежденность в истинности, конечной оправданности этого служения. Раньше «людям премудрым» эту убежденность давала именно вера в то, «что целое небо с своими бесчисленными жителями на них смотрит с участием», что «жертвы для блага человечества» освящены именно соответствием самой божественной воле, давшей человеку высший и непереступаемый закон добра и справедливости. Но что может сказать о цели человеческой жизни тот, кто утратил эту веру?

Да, он может мужественно сказать себе, что, стало быть, смысл жизни следует искать только в самой жизни, что раз уж человеку отпущен какой-то срок земного существования, ничто не может оспорить его права прожить этот срок всей полнотой заложенных в нем сил, способностей, стремлений и запросов. Он может сказать себе, что раз судьба его свободна от божественного вмешательства, то, стало быть, он сам творец своей жизни, что, стало быть, он — по самой природе своей и действительно до самого конца, до последней своей духовной глубины — суверенное и свободное существо.

Но весь вопрос в том ведь как раз и состоит: какова же эта мера полноты человеческой жизни? В каких свободных проявлениях своей человеческой природы обретает ее человек? И как, в частности, может убедиться человеческий разум в том, например, что служение общему благу есть непременно ее условие?..

Вспомним, как много позднее тургеневский нигилист Базаров огоршит своего простодушного приятеля Аркадия Кирсанова в ответ на его экзальтацию и громкие фразы: «...ты сегодня сказал, проходя мимо избы нашего старосты Филиппа, — она такая славная, белая, — вот, сказал ты, Россия тогда достигнет совершенства, когда у последнего мужика будет такое же помещение, и всякий из нас должен этому способствовать... А я и возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет; ну, а дальше?»

Как ни опошлена эта проблема разного рода духовным мешанством, прикрывающим свое ничтожество тем, что было трагической загадкой для людей масштаба Базарова, она не становится от этого менее серьезной. Через нее не может перешагнуть, не дав ответа, ни один человек, стремящийся к осмысленности своего существования. И не однажды возвращалось к ней великое ис-

кусство, не однажды эта труднейшая проблема свободного сознания составляла мучительный предмет раздумий самых выдающихся умов человечества, и не один великий мыслитель споткнулся на ней. Она может вставать перед людьми в разных обликах, но суть — глубинная, настоящая суть ее — именно в определении тех всеобщих и бесспорных оснований, в силу которых человеческий разум способен признать, что добро, «благородные стремления», «жертвы для блага человечества» — это и в самом деле *необходимое*, или, лучше сказать, *истинное* условие человеческой жизни — ее действительная *истина* и мера ее полноты.

С этой проблемой и сталкивается лицом к лицу Печорин, отвергая наивную веру «предков», не принимая религиозного принципа оправдания добра...

Но находит ли он иные пути ее позитивного разрешения?

Увы, как свидетельствуют его раздумья, положение его безотраднo и бесперспективно. Горькое признание Печорина в том, что его поколение — в отличие от «людей премудрых» — не способно «к великим жертвам для блага человечества», доказывает, что ему *нечего* поставить на место той веры, что была для «предков» стимулом «благородных побуждений». Отбрасывая принцип религиозного отношения к миру, Печорин не в состоянии вместе с тем и противопоставить ему какой-либо иной позитивный нравственный принцип, указать на какие-то иные, реальные и разумные, основания, в силу которых можно было бы признать, что гуманизм есть действительная истина человеческой жизни...

Но что же в таком случае остается?

Остается, очевидно, единственный вывод: раз так, раз уж необходимость добра представляется в высшей степени проблематичной, если не просто призрачной, то почему бы и не встать на ту точку зрения, что и в самом деле — «все позволено»? Остается действительно ведь только одно — единственно «бесспорная», очевидная реальность: собственное «я». Остается именно индивидуализм — в тех или иных его формах, вплоть даже и до той, что обозначена знаменитой формулой героев Достоевского. Остается принять именно собственное «я» в качестве единственного мерила всех ценностей, единственного бога, которому стоит служить и который становится тем самым по ту сторону добра и зла... Закономерная эта логика, открывающаяся за печоринским индивидуализмом, настолько очевидна, что ее сразу же сумел уловить даже и не такой уж проницательный и умный современник Лермонто-

ва, как Шевырев. Нельзя не признать, что он попал, что называется, в самую точку, когда в злом своем отклике на «Героя нашего времени» специально обратил внимание на то, что источник всех «возмутительных» принципов Печорина — именно его *безверье*...

Таковы истоки печоринского индивидуализма.

Конечно, указывая на них, нужно помнить и о реальных социально-исторических условиях Николаевской эпохи. Она сделала немало для того, чтобы люди, подобные Печорину, пришли именно к индивидуалистическим принципам жизненного поведения. Это так.

Но для нас важно подчеркнуть в данном случае именно то, *каким* образом определила эпоха этот выход Печорина к индивидуалистическому кодексу. Нам важно подчеркнуть, что он совершился отнюдь не стихийно, а в результате глубоких и мучительных *мировоззренческих* исканий — как прямое *их* следствие, *через* них и благодаря им. Потому что без этого посредствующего звена, заключающего в себе объяснение того, почему индивидуализм был оправдан и принят Печориным, мы рискуем и вообще ничего не понять в Герое Нашего Времени. Без него нам придется признать, что правы именно те, кто унижает и оскорбляет Печорина, рассуждая о нем по законам рабской логики «тактического» ренегатства, тогда как все здесь неизмеримо сложнее, глубже, и внутренний ход мысли, толкнувший Печорина к индивидуалистическим нормам жизни, как раз принципиально враждебен этой постыдной логике. Тут счет идет не на рабские копейки, не по рыночному курсу сделок с собственной совестью. Тут дело жестокое и серьезное, тут платят жизнью, а не существованием, душа проходит безднами действительного ада, и перед нами истинная и высокая трагедия, а не балаганный фарс. Глубинный, безысходный скепсис, всеобщее и полное отрицание, разьедающее сомнение в истинности добра вообще, в самой правомерности существования гуманистических идеалов, — вот действительный крест печоринской души, ее гнетущая ноша...

Смысл «Фаталиста», принципиально важное значение его для понимания образа Печорина и всего романа в целом в том как раз и состоит, что, обращая нас к этим *духовным* истокам печоринского индивидуализма, заставляя нас понять его как определенную концепцию жизни, он заставляет нас тем самым и отнестись к печоринскому индивидуализму именно с этой точки зрения прежде всего — не просто как к психологии, не просто как к исторически показательной черте поколения 30-х годов, но и как к

мировоззрению, как к философии жизни, как к принципиальной попытке ответить на вопрос о смысле жизни, о назначении человека, об основных ценностях человеческого бытия. «Фаталист» требует, чтобы именно под этим прежде всего углом зрения мы и рассмотрели жизненный путь лермонтовского героя, оценили итоги того детальнейшего, пристальнейшего анализа печоринской души, того неумолимого вглядывания в каждое движение сердца, в каждый шаг героя, которым до сих пор поражает читателя знаменитый роман Лермонтова.

Иными словами, он требует, чтобы мы поняли роман Лермонтова прежде всего как *философский роман*, ибо постановка вопроса, которую он диктует нам, и есть та самая постановка вопроса, которая характерна как раз для философского романа и в принципе отличает его от романа социально-психологического...

Да, роман Лермонтова по праву может быть назван первым философским романом в истории русской литературы. Родоначальником той великой традиции напряженнейшего интереса к коренным духовным проблемам человеческой жизни, которой может гордиться русская художественная культура и которая достигла своей вершины в романах Толстого и Достоевского. Вот вывод, который необходимо следует из «Героя нашего времени», из того, как показывает нам Лермонтов истоки печоринской психологии.

Конечно, от будущих вершин «Героя нашего времени» отделяет еще очень многое — целая эпоха развития русской художественной и философской мысли. И то громадное философское содержание, которое в романах Достоевского, например, будет развернуто во всей его сложности, противоречивом богатстве и расчлененности и сделает их подлинными драмами идей, у Лермонтова едва еще намечено.

Но — намечено. И уже достаточно определенно. Настолько определенно, что в нескольких страницах «Фаталиста» уже, в сущности, содержатся в зерне многие из тех важнейших духовных проблем, которые встанут позднее в центре внимания Толстого и Достоевского.

Да и только ли в этих страницах, самих по себе, дело?

Дело именно в том *особом повороте*, который придают они читательскому восприятию всего романа в целом, требуя понять «историю души человеческой», созданную Лермонтовым, именно в ее *глубинном духовном содержании*.

Здесь возможен, правда, вопрос: до какой степени осознанно подводит нас Лермонтов к необходимости встать на эту точку зре-

ния? Есть ли здесь определенный «умысел» автора или следует отнести этот результат лишь за счет воздействия объективной логики развития образа Героя Нашего Времени?

Категорически утверждать здесь ничего, к сожалению, нельзя, мы не располагаем к тому никакими данными. Но все-таки и объяснить факт появления в романе «Фаталиста» (да еще в качестве заключительной его части!) как-то иначе, чем достаточно продуманным художественно-философским «умыслом» Лермонтова, тоже довольно трудно.

Но так или иначе, вполне ли было выявление той внутренней логики образа Печорина, на которую мы обратили внимание, осознанной заботой автора или в чем-то она проступила, может быть, и поверх его воли, — достаточно и того, что она объективно присутствует в романе. Во всяком случае, именно с нею и связана прежде всего *живая жизнь* «Героя нашего времени» в сегодняшней духовной культуре, живая ценность для нас, высокая человеческая содержательность духовного опыта Печорина.

5

Ценность, человеческое содержание... Но позвольте — ценность чего? Мрачного скепсиса, безысходного отрицания, неспособности предложить взамен веры «людей премудрых» какие-то иные обоснования добру? Что во всем этом поучительного, какое тут *содержание*?

Что ж, легче всего, конечно, просто отодвинуть от себя подальше всю эту безысходность отрицания и неспособность Печорина встать на путь гуманизма как что-то явно бесперспективное и, во всяком случае, малопривлекательное. Еще проще посчитать Печорина за некоего школьника, не выучившего как следует урока и пустившегося — по незрелости ума и верхоглядству — в домогренный дилетантский скепсис.

Но, сказал бы Белинский, отнесясь так к Печорину, не придем ли мы «не в свое место», не сядем ли за стол, за которым нам «не поставлено прибора»?.. Легче всего обвинить человека за то, что он не пришел к истине. Но каждый ли из обвиняющих сможет сказать, что он знает эту истину? И если даже уверен, что знает, — знает ли он ее в действительности?

Да, очень хорошо — и очень важно — уметь видеть несостоятельность индивидуалистического скепсиса как общего мировоззрения, как философии жизни. Еще лучше уметь видеть его

ахиллесову пяту и владеть ключом к проблемам, перед которыми он остановился в отчаянии. Но столь же важно по достоинству оценить и все действительное, огромное его значение как момента познания истины, как необходимого *позитивного* звена в истории духовных исканий последних двух столетий.

Печорин смеется над всем на свете; для него не существует святынь, во всем он умеет найти тайное присутствие зла, добродетель бледнеет под его тяжелым, пронизательным взглядом, и род людской выступает перед нами из этого беспощадного судилища не заслуживающим особого доверия и уважения.

Это несправедливо и жестоко?

Конечно. Именно как жестокое преувеличение, мрачная односторонность.

Но не лучше ли, не мужественнее ли даже и такое преувеличение — сладкой кашицы моралистических проповедей и призывов, добреньких иллюзий и прекраснодушных упований розового гуманизма, все свои надежды возлагающего на пресловутую «непорочность» исконной человеческой природы, наивной легенды о всепобедительной власти добра над злом, об обязательности и несомненности его всегдашнего и конечного торжества?

У Печорина нет веры, нет идеала?

Но, во-первых, не забудем, что он и сам страдает от этого, тоскует о «высоком» назначении человека, которого он «не угадал». В его скепсисе нет ни тени того самодовольства, что отличает всякого рода несостоявшихся гениев, с наслаждением оплевывающих все на свете и видящих в слюнявом брюзжании свое превосходство над «толпой». Скептицизм Печорина не циничен — он истинное его страдание, в нем жажда выхода, жажда идеала.

Во-вторых же, согласимся с тем, что и самый пленительный идеал похож на мыльный пузырь, если он — всего лишь «нас возвышающий обман», убаюкивающая сказка, если в нем нет крепкой связи с действительностью, трезвого знания ее реальной природы. В этом смысле именно сама всеобщность отрицания, сама безысходность печоринского скепсиса в высшей степени как раз перспективны и знаменательны. В них залог и гарантия серьезности и ответственности мировоззрения, которое способно сменить индивидуалистический скепсис Печорина и противопоставить себя ему. *Ибо — и в этом-то и состоит завоевание — печоринский скепсис начисто исключает возможность идиллии.* Человека, заглянувшего так глубоко в тайное зло мира, в бездны собственной души и сумевшего мужественно признать и принять как трезвый

факт то, что он увидел, уже не завлечешь обратно ни в «теплое» лоно слепой прекраснотушной веры, ни в не менее прекраснотушный иллюзорный мир просветительской этики, выращенной не столько на логике, сколько, как говорил Достоевский, на «восторге». Возвращение назад здесь ни в ту, ни в другую сторону уже для него невозможно: «низкие истины», открывшиеся его трезвому взгляду и питающие его презрительный скепсис, не сбросишь со счета. То, что однажды познано, остается при человеке уже навсегда — оно может быть лишь дополнено и переосмыслено последующим знанием. Но — не отброшено.

Потому-то не «отменишь» попросту и мировоззрение, которое выразилось в индивидуалистическом скепсисе лермонтовского героя, хотя оно и несостоятельно как мировоззрение. Его можно, как говорят философы, только «снять». Ему можно противопоставить только такое мировоззрение и такой идеал, которые включают в себя все его обретения и дают ответ на все его проблемы. Для этого же — прежде чем может идти сколько-нибудь серьезная речь о действительном идеале — как раз и нужно научиться той безбоязненной и бескомпромиссной трезвости взгляда, которая одна может дать нам действительное знание человеческого сердца и которая как раз и отличает знаменитый лермонтовский роман и его героя. А говоря шире — и вообще весь тот этап развития человеческой мысли, порождением и выражением которого на русской почве явился «Герой нашего времени». В конце концов не следует забывать, что это была действительно целая эпоха духовного развития человечества, имевшая всемирно-историческое значение, и мир должен был пройти через этот этап, пройти эту школу сомнения и отрицания, расстаться с романтическими иллюзиями прошлого, прежде чем выйти к рубежам действительно зрелых, реальных идеалов. Великая очистительная роль этого этапа — при всех его жестоких мизантропических издержках, при всей чудовищной односторонности его скептического отрицания — именно в освобождении от всякого идеальничания, демагогии, фальшивой приподнятости и взвинченности, в прощании с добренькими иллюзиями розового гуманизма, с романтической экзальтацией.

«Вы мне опять скажете, что человек не может быть так дурен, а я вам скажу, что ежели вы верили возможности существования всех трагических и романтических злодеев, отчего же вы не веруете в действительность Печорина?.. Уж не оттого ли, что в нем больше правды, нежели бы вы того желали?..

Вы скажете, что нравственность от этого не выигрывает? Извините. Довольно людей кормили сладостями; у них от этого испортился желудок: нужны горькие лекарства, едкие истины».

Эти лермонтовские слова из «Предисловия» к роману можно поставить эпиграфом к тем страницам истории художественной культуры человечества, к которым принадлежит и «Герой нашего времени». В них — высшее оправдание «тяжкого груза» скептицизма, разгадка непреходящего значения его обретений.

Конечно, «горькие лекарства, едкие истины» — пища не слишком приятная. «К несчастью быть слишком проныцательным, — писал Герцен о Лермонтове, — у него присоединилось другое — он смело высказывался о многом без всякой пощады и без прикрас... Люди гораздо снисходительней относятся к брани и ненависти, нежели к известной зрелости мысли, нежели к отчуждению, которое, не желая разделять ни их надежды, ни их тревоги, смеет открыто говорить об этом разрыве». Вспомним, как даже и Белинский в ужасе отшатнулся от Печорина, когда тот, предвидя, что после его поцелуя княжна «проведет ночь без сна и будет плакать», записывает в своем «журнале»: «Эта мысль мне доставляет необъятное наслаждение: есть минуты, когда я понимаю Вампира... А еще слышу добрым малым и добиваюсь этого названия!» — «Этой последней черты мы решительно не понимаем, — возмущается Белинский — Она кажется нам преувеличением, умышленною клеветою на самого себя, чертою изысканною и натянутою...»

Но это единственный случай, когда горькое лермонтовское лекарство смутило Белинского: даже и в ситуации «примирения с действительностью», в которой он находился в это время, он был достаточно чуток к нравственной значимости печоринских «едких истин», к их очистительной силе.

«Я часто себя спрашиваю, зачем я так упорно добиваюсь любви молоденькой девочки, которую обольстить я не хочу и на которой никогда не женюсь?..

А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души! Она как цветок, которого лучший аромат испаряется навстречу первому лучу солнца; его надо сорвать в эту минуту и, подышав им досыта, бросить на дороге: авось кто-нибудь поднимет! Я чувствую в себе эту ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути; я смотрю на страдания и радости других только в отношении к себе, как на пищу, поддерживающую мои душевные силы».

Приведя это признание Печорина (мало чем, отметим кстати, отличающееся от только что цитированного), Белинский приносит страстный монолог в защиту и оправдание Героя Нашего Времени. Вот эти замечательные слова:

«Так вот причины, за которые бедная Мери так дорого должна поплатиться!.. Какой страшный человек этот Печорин! Потому, что его беспокойный дух требует движения, деятельность ищет пищи, сердце жаждет интересов жизни, потому должна страдать бедная девушка! “Эгоист, злодей, изверг, безнравственный человек!..” — хором закричат, может быть, строгие моралисты. Ваша правда, господа: но вы-то из чего хлопчете? за что сердитесь?.. Не подходите слишком близко к этому человеку, не нападайте на него с такой запальной храбростью: он на вас взглянет, улыбнется, и вы будете осуждены, и на смущенных лицах ваших все прочтут суд ваш. Вы предаете его анафеме не за пороки, — в вас их больше и в вас они чернее и позорнее, — но за ту смелую свободу, за ту желчную откровенность, с которой он говорит о них. Вы позволяете человеку делать все, что ему угодно, быть всем, чем он хочет, вы охотно прощаете ему и безумие, и низость, и разврат, но, как пошлину за право торговли, требуете от него моральных сентенций о том, как должен человек думать и действовать и как он в самом-то деле и не думает и не действует... И за то ваше инквизиторское аутодафе готово для всякого, кто имеет благородную привычку смотреть действительности прямо в глаза, не опуская своих глаз, называть вещи настоящими их именами и показывать другим себя не в бальном костюме, не в мундире, а в халате, в своей комнате... в домашнем расчете с своей совестью...

Наш век гнушается этим лицемерством. Он громко говорит о своих грехах, но не гордится ими; обнажает свои кровавые раны, а не прячет их под нищенскими лохмотьями притворства. Он понял, что сознание своей греховности есть первый шаг к спасению. Он знает, что действительное страдание лучше мнимой радости. Для него польза и нравственность только в одной истине, а истина — в сущем, то есть в том, что есть».

Ну, а наш сегодняшний век — разве и он не гнушается подобным лицемерством мундиров и бальных нарядов? Разве и для него польза и нравственность — не в одной только истине?..

Ни одно серьезное мировоззрение, претендующее быть философией жизни и нравственным требованием, не может не быть основано — если только оно действительно хочет быть серьезным — на глубоком и трезвом знании действительной человечес-

кой природы, ее действительных возможностей, сил и запросов. Здесь разрушительно опасны и грозят самыми катастрофическими последствиями всякое принижение, всякая дань мизантропии или презрительному скепсису. Но столь же отвратительны и катастрофичны и всякая натянутость, идеальничание, экзальтированная наивность и прекраснотушие. В том стремлении к трезвости, к тому, чтобы видеть вещи в их настоящем свете, которое свойственно Печорину при всей гипертрофии его отрицания, можно с полным основанием видеть одно из самых ценных, хотя и трагических, связанных с немалыми утратами обретений, которые дало ему осознание себя суверенным, свободным существом, своим собственным разумом постигающим смысл бытия и определяющим себе критерии и нормы жизни...

6

Свободное существо... Но хороша свобода, скажут мне опять, если ее реальным завершением становится в конце концов все-таки демонизм, освобождение от любых нравственных обязательств, принципы крайнего индивидуализма, стоящего над добром и злом!..

Что ж, замечание справедливое. Но суд над печоринским индивидуализмом — дело отнюдь не такое простое, как кажется на первый взгляд. Даже и в части осуждения — и мы еще будем иметь случай убедиться в этом. А пока — прежде чем сказать ему свое «нет» — не стоит ли задуматься о том, что свобода воли, самостоятельность решений, обретенные человеком, осознавшим свою суверенность, — все это ведь уже и само по себе обретение поистине огромное? И что в этом тоже — один из «секретов» обаяния лермонтовского героя?..

Да, сфера жизни, в которой Печорин может проявить свободу воли и действовать суверенно, — чудовищно, до предела сужена. Она попросту ничтожна.

Более того, и само нравственное содержание поступков, которые совершает Печорин в этой единственно доступной его свободной воле сфере жизни, тоже никак не вызывает симпатии. Добролюбов обвинил в свое время Печорина в склонности к безделью, в нежелании найти себе настоящее дело, «подумать о том, куда девать свою душевную силу». Это несправедливо и внеисторично. Но когда он пишет, что Печорин «проводит свою жизнь в том, что острит над глупцами, тревожит сердца неопытных бары-

шень, мешается в чужие сердечные дела, напрашивается на ссоры, выказывает отвагу в пустяках, дерется без надобности», — в словах этих много горькой правды.

И все же Белинский куда более прав, когда говорит о Печорине, что «в этом человеке есть сила духа и могущество воли», что «в самых пороках его проблескивает что-то великое, как молния в черных тучах, и он прекрасен, полон поэзии даже и в те минуты, когда человеческое чувство восстает на него...».

Заметим, во-первых, что уже и в самом ничтожестве занятий Печорина есть парадоксальное достоинство, ставящее его неизмеримо выше людей, занятых куда более существенными «практическими» делами.

Да, он выказывает отвагу в пустяках, ссорится без надобности, влюбляет в себя неопытную девицу, не имея в виду ни соблазнить ее, ни жениться на ней. Он ничего не ждет от жизни и ничего от нее не требует, ни к чему не стремится. «Его характер — или решительное бездействие, или пустая деятельность», — справедливо говорит о нем Белинский.

Но что же — он стал бы выше в наших глазах и мы хоть частично удовлетворились бы, если бы он преследовал в своих действиях какую-нибудь *практическую* цель — ну хотя бы стремился если не жениться на княжне Мери, то соблазнить ее, или мечтал об очередном повышении в чине, как Грушницкий?..

Всеобщность отрицания, полнейшее отсутствие всякого желания чего-то добиваться, бескомпромиссный разрыв всех связей с обществом, могущих поставить его в какую-либо зависимость, — короче, полное и действительное неприятие жизни, которой живет презируемое им общество, — вот та непереходимая черта, которая отделяет его от всякого рода Грушницких, у коих разочарование — всего лишь поза, а презрение к жизни — модное притворство. Именно здесь — один из главных источников его обаяния и его человеческой значительности, ибо в полноте его отрицания — масштаб и его запросов, мера тех притязаний, за невозможностью удовлетворения которых ему не нужно от жизни никаких мелких подачек. Лучше уж драться без надобности и бесцельно волочиться за девицами. Не следует забывать, что бывают эпохи, когда даже само ничтожество занятий становится героичным, являя собой вызов рабству и подлости.

Конечно, в Печорине ничто не выдает присутствия каких-либо общественных интересов, да Лермонтов и не принуждает его высказываться по политическим вопросам — два-три глухих наме-

ка, не более. Но дух скептицизма, неверия, отрицания, резко сказывающийся во всем внутреннем складе Печорина, в жестокой холодности его беспощадных афоризмов, в самом его уходе всецело в «частную» жизнь, говорит сам за себя. Он не Онегин, который мог еще толковать об Адаме Смите и удивлять окрестное барство своими либеральными нововведениями, для которого была открыта еще дорога к декабризму, ибо он жил во времена, когда идеалы еще не были разъяты скепсисом и люди искали пути служения им. У Печорина другая судьба.

Но разве судьба эта и безразличие это к общественным вопросам аполитичны? Разве он выражает хоть малейшую склонность идти проторенной дорожкой светской черни?

Да, он служит, он офицер — как это «прилично» молодому светскому человеку, — но он отнюдь не выслуживается. И когда он говорит: «Честолюбие у меня подавлено обстоятельствами», — понять, какое честолюбие он имеет в виду, нетрудно: палачи, лизоблюды, доносчики, продажные шкуры преспокойно делали в те времена карьеру, добивались и власти и могущества, и никакие обстоятельства им не препятствовали в этом. Когда он говорит, что, стремясь добиться счастья и славы, он только зря потратил время на учение и науки, потому что «самые счастливые люди — невежды, а слава — удача, и чтоб добиться ее, надо только быть ловким», — он именно и признается в своей неспособности быть таким же ловким невеждой, как другие. Мы видим, как это видел в свое время уже Белинский, что «он и даром бы не взял того счастья, которому завидовал у этих д р у г и х...». Не случайно Николай I находил роман «отвратительным», показывающим «большую испорченность автора»: «Это то же преувеличенное изображение презренных характеров, которые находим в нынешних иностранных романах. Такие романы портят нравы и портят характер». Еще бы!.. Показать, что тоска, скука, неприкаянность, пессимизм характерны для лучших, мыслящих людей, живущих в государстве, призванном демонстрировать образец идеального общественного устройства, процветающего благодетельной волей просвещенного монарха, — какой деспотический режим отнесется спокойно к подобной пощечине? Показать как героя времени человека, который предпочитает умереть со скуки, но не служить «на благо отечества»?..

«Не домогаться ничего, беречь свою независимость, не искать места — все это, — говорил Герцен, — при деспотическом режиме называется быть в оппозиции».

Так обстоит дело с *общественным* смыслом «ничтожности» печоринских занятий, проявлений его «свободной воли». И уже поэтому в индивидуалистической свободе Печорина и в самом деле есть зерно действительной истины, искра подлинной человеческой поэзии.

Но дело не только в этом.

Лишь осознав себя суверенным существом, человек действительно способен утвердить и реализовать себя как человека. Это еще не достаточное, но абсолютно необходимое условие такой реализации, свидетельствующее о зрелости человеческого духа. И вот почему, как ни мало подлинного счастья приносит Печорину его стремление всегда и всюду действовать по собственному разумению и собственной воле, как ни ложно употребляет он эту обретенную им внутреннюю свободу побуждений, все же нельзя не признать, что она сообщает любому его поступку то неуловимое качество, которое в самых пошлых ситуациях не позволяет назвать Печорина пошляком и заставляет сохранять к нему уважение.

Вам кажется, что, преследуя княжну Мери, стремясь насытить свою «ненасытную жадность, поглощающую все, что встречается на пути», Печорин слишком часто напоминает такого записного «покорителя сердец», прожженного ловеласа и интригана?

Но не забудьте, с какой беспощадной по отношению к себе откровенностью признается Печорин во время последнего свидания с княжной в истинном характере своих побуждений, какой гордый вызов заключен в этом нежелании скрашивать их жестокий и страшный смысл каким-либо «приличным» объяснением, выставляющим его в более или менее выгодном свете!..

Определяя в свое время условия, наиболее благоприятные для развития героических характеров, Гегель относил их к эпохе, когда индивидуальность не была еще скована цепями общественного права. В героях древности он видел людей, свободно распоряжающихся своей судьбой, несущих на своих плечах всю тяжесть ответственности за свои поступки. Герои, писал он, «суть индивидуумы, которые по самостоятельности своего характера и руководясь своим произволом, берут на себя бремя и совершают весь поступок». Герой «весь нераздельно отвечает за все те последствия, которые получаются из его действий», тогда как сейчас, в цивилизованном нашем обществе, замечает Гегель, «совершив запутанный и разветвленный поступок, каждый ссылается на всех других и, насколько это только возможно, отбрасывает от себя

вину», оправдываясь обстоятельствами, общественными условиями и т. п., заставившими поступить его так, а не иначе. «Самостоятельный, крепкий и цельный героический характер не хочет делить вины и ничего не знает об этом противопоставлении субъективных намерений объективному деянию и его последствиям» — он действует всегда по собственному почину и, не разделяя вины и искупления, отвечая «за все свое деяние всей своей индивидуальностью», всегда готов заплатить за полноту своих притязаний жизнью.

Да, как ни парадоксально это может показаться на первый взгляд, но и в облике Печорина есть тоже нечто истинно *героическое*. Герой Нашего Времени — герой не просто в специфически литературном смысле слова. И недаром Лермонтов закончил свое «Предисловие» к «журналу Печорина» следующими словами: «Может быть, некоторые читатели захотят узнать мое мнение о характере Печорина. Мой ответ — заглавие этой книги. — “Да это злая ирония!” — скажут они. — Не знаю».

Как ни ничтожны и даже ни безнравственны поступки Печорина, его «демонизм», в них есть гордость *убеждения*, последовательность свободно избранного и бескомпромиссно ответственного перед совестью принципа. Печорин никогда не будет прятать ни от себя, ни от других истинный характер своих побуждений, он не унижит свои принципы лицемерием или отступничеством, он всегда готов отвечать за них перед всем миром. И пусть сфера его свободных волеизлияний никак не напоминает то «героическое состояние мира», о котором писал Гегель. Так же, как и классические гегелевские герои, Печорин не ищет себе оправдания ни в чем, не сваливает своей вины на обстоятельства или на кем-то выданное разрешение — он *сам* подлинный творец своей судьбы, какова бы она ни была, и может гордиться этим. В этом гордом веянии суверенного человеческого духа, в этой безраздельной полноте ответственности за свои поступки, которую Печорин берет на себя перед всем миром, он человек, действительно достойный называться человеком. И нам, современным людям, цена этого достоинства яснее, может быть, чем людям любых других эпох. Мы слишком хорошо знаем, что бывает даже с запрограммированным добром, когда оно пытается реализовать себя не через свободную волю человека, которому как будто бы адресовано. Оно сразу же теряет всю свою цену и превращается в свою противоположность, ибо несвободное добро — уже не добро, а зло.

7

Но и свобода человека становится высочайшей человеческой ценностью только на путях добра. Нет этого сочетания — и она может оказаться свободой самых античеловечных, противоречащих истине человеческой природы проявлений, свободой умирания в человеке человека. И это тоже подтверждает опыт жизни Печорина, ибо, как ни ценны и ни близки нам те истинные обретения, что есть в этом опыте, он не может быть истинным в своей *цельности*.

Указать на эту неистинность, отвергнуть индивидуализм Печорина как жизненную программу, как философию жизни не составляет уже для сегодняшних ищущих и мыслящих людей непосильной задачи. Но в этом преимущество именно нашего времени, а наше время открывает перед нами такую возможность лишь потому, что вобрало в себя опыт, выстраданный предыдущими поколениями, — в том числе и поколением Печорина. Да, самому Печорину сбросить с себя вериги своего индивидуализма не удалось, хотя опыт этого индивидуализма и наталкивал его на истины, живое переживание которых несло в себе реальное отрицание индивидуализма. Похоже, что и сам Лермонтов, «сильно симпатизирующий с ним», по словам Белинского, был где-то только на половине той дороги, которую указывало ему и его герою живое переживание этих истин. Но он их чувствовал, он их ощущал, и можно только поражаться той его проницательности и тому реализму, с которыми он сумел указать на них (и в этом тоже предвзя Достоевского) в своей «истории человеческой души» Печорина.

Всмотримся — на протяжении всего романа Печорин неустанно демонстрирует верность своему принципу: принимать страдания и радости других только в отношении к себе, как «пищу», поддерживающую его душевные силы. Вторжение «в мирный круг честных контрабандистов», вырванная из родной семьи и брошенная Бэла, упорное преследование княжны Мери, ее обманутая любовь, смерть Грушницкого, холодное пари с Вуличем, где ставкой жизнь человека... И вправду словно «топор в руках судьбы», словно «орудие казни!» И — «всегда без сожаления», всегда и во всем лишь «для себя, для собственного удовольствия...».

Но что же? Каковы результаты?

«Из жизненной бури я вынес только несколько идей — и ни одного чувства. Я давно уж живу не сердцем, а головою...»

Ну, а как с декларированным «первым моим удовольствием» подчинять «моей воле все, что меня окружает»? Насколько под-

тверждено то уверение, что «возбуждать к себе чувство любви, преданности и страха» — «первый признак и величайшее торжество власти», что «быть для кого-нибудь причиною страданий и радостей, не имея на то никакого положительного права», — «самая... сладкая пища нашей гордости» и что счастье и есть не что иное, как «насыщенная гордость»?

Да, Печорин не устает «подчинять своей воле все окружающее», служить «причиною страданий и радостей» других, «не имея на то никакого положительного права», и, следовательно, недостатка ощущения «насыщенной гордости» у него нет. Но где же второй член тождества — счастье?

Увы, вместо счастья — утомление и скука. Попытки обмануть себя разнообразием насыщающей гордость «пищи» не дают результата — оказывается, что к жужжанию чеченских пуль можно привыкнуть почти так же, как к писку комаров, а невежество и простосердечие дикарки так же надоедает, как и кокетство знатной барышни... И даже в лучшем из забвений — истинной и глубокой женской любви — настоящего забвения все же опять-таки нет: ведь и ее дары, поглощаемые как пища для поддержания душевных сил, в сущности, уже не дары, а заранее взвешенное удовольствие. При известном житейском опыте в них нет с этой точки зрения никакой новизны: холодный рассудок, ведущий счет добытому, заранее знает порядок этих наслаждений, длительность и насыщающую способность каждого из них. «Она недовольна собой; она себя обвиняет в холодности... О, это первое, главное торжество! Завтра она захочет вознаградить меня. Я все это уж знаю наизусть — вот что скучно!»

И жизнь становится «пустее день ото дня», и если и продолжаешь жить, то разве лишь из любопытства: все «ожидает чего-то нового... Смешно и досадно!».

Каждый шаг Печорина — словно издевательская насмешка судьбы, словно камень, положенный в протянутую руку. Каждый шаг его с неумолимой последовательностью показывает, что полнота жизни, свобода самовыявления невозможны без полноты жизни чувства, а полнота чувств невозможна там, где прервана межчеловеческая связь, где общение человека с окружающим миром идет лишь в одном направлении: к тебе, но не от тебя.

Нет, видимо, счастье — это все же не насыщенная гордость, и быть причиною страданий или радости другого — иллюзорное удовольствие, если ты не имеешь на это никакого «положительного права». Ибо право свое на это, если уж зашла речь о *праве*,

ты можешь ощутить только тогда, когда заплатил за него равной монетой, когда обращенные к тебе ненависть, любовь, нежность, восхищение, страх, озлобление, преданность, признание достаются тебе не как случайный и незаконный, полученный не по адресу дар судьбы, а завоеванный твоей собственной любовью, нежностью, ненавистью, мужеством и преданностью. Иначе, когда в дарах этих нет твоей собственной крови, отзвука твоих собственных чувств, возвращения тебе затрат твоего собственного сердца, — нет и удовлетворения. Человек, это по самой своей природе «общественное существо», не приспособлен для самоизоляции, для замкнутого существования в себе самом. Радости и страдания других действительно нужны ему, как пища, но они становятся действительной пищей его жизни лишь тогда, когда они рождены как ответный и равный отклик, когда они получены в процессе того межчеловеческого общения, критериями которого являются именно добро, благородство стремлений, справедливость, равенство, невозможность быть счастливым, не давая счастья другому.

И как решительно подтверждает это вопреки выкладкам печоринского рассудка уже и самый опыт немногочисленных радостей его души! В том-то и дело, что душа его не вовсе еще «испорчена светом», — это напрасное обвинение, обвинение не по адресу. И в этом его счастье — пусть остаточное, трагическое, болезненное, но все-таки счастье. Живая жизнь его души. В том-то и дело, что она все-таки живет, а поскольку живет, постольку и не может заглушить в себе действительных своих потребностей. Она помнит, что именно былой «пыл благородных стремлений — лучший цвет жизни». Вопреки всем уверениям Печорина, что он лишь для собственного удовольствия добивается любви молоденькой княжны Мери, душа его страстно жаждет истинной, зависимой влюбленности, и Печорин с удивлением ловит себя на том, что ждет встречи с Мери. «Наконец, они приехали. Я сидел у окна, когда услышал стук их кареты: у меня сердце вздрогнуло... Что же это такое? Неужели я влюблен?.. Я так глупо создан, что этого можно от меня ожидать».

Он уверяет себя, что постоянная привязанность — всего лишь «жалкая привычка сердца». Но он вынужден признаться, что его, пожалуй бы, удовлетворила эта «жалкая привычка». Он смеется над своей «глупой» природой, но с трепетом вслушивается в невольные, манящие какой-то неясной надеждой движения своего сердца. И не без радостного удивления он чувствует, что при

возможности потерять Веру она становится для него вдруг всем, становится дороже всего на свете!.. «Уж не молодость ли со своими благотворными бурями хочет вернуться ко мне опять?..»

Белинский был прав, сказав о нем: «Пусть он клеветает на вечные законы разума, поставляя высшее счастье в насыщенной гордости; пусть он клеветает на человеческую природу, видя в ней один эгоизм... Душа Печорина не каменистая почва, но засохшая от зноя пламенной жизни земля: пусть взрыхлит ее страдание и оросит благодатный дождь, — и она произрастит из себя пышные, роскошные цветы...»

Благодатный дождь не оросил засохшую землю — Печорину не суждено было понять этот внутренний голос человеческой истины и пойти за ним. Верный сын своего времени, вечный мученик своего «освобожденного разума», послушный только *его* приговорам, Печорин остался пленником своего рокового убеждения, и только победа мысли, увидевшей, обосновавшей и признавшей правомерность и истинность иного пути, чем индивидуализм, могла бы освободить его от тяжких вериг нравственного кодекса индивидуализма. А именно этого-то как раз и не произошло. И потому, хотя избранный им путь и не принес ему счастья и он сам это сознает и страдает от внутренней пустоты, от *скуки*, от невозможности ощутить себя живущим действительной полнотой жизни, он остается верен все-таки именно этому пути: ничего другого, что могло бы казаться более бесспорным, разумным, способным выдержать холодный и трезвый суд разума или во что он мог бы поверить, ему обрести не удалось. Голос сердца, его глубинных потребностей не успел еще озарить его догадкой, что именно он и есть голос истины. Истина — действительная истина, которая вобрала бы в себя все обретения, всю трезвость его нынешнего взгляда на жизнь и вместе с тем «отменила» бы его, «сняла», — осталась для него закрытой.

Что ж, истина — вещь дорогая. За нее платят иной раз и жизнью. И чтобы добыть ее, иной раз нужны усилия многих поколений. Одной жизни на это может и не хватить.

Но зато всякая жизнь, бывшая действительным поиском этой истины, навсегда входит в духовный опыт человечества. И если историей своей жизни Печорин указал хотя бы на *путь* к этой истине тем, кто с сочувствием и состраданием, с напряженным интересом, захваченный беспощадной откровенностью и предельной искренностью Печорина, выслушал его исповедь, то не достаточное ли это оправдание его горькой судьбы?.. И не до-

статочное ли это «оправдание» и для Лермонтова, хотя истина эта не была еще, видимо, до конца осознана и им самим, — не даром, как я уже упоминал, Белинский отметил в свое время, что «хотя автор и выдает себя за человека, совершенно чуждого Печорину, но он сильно симпатизирует с ним, и в их взгляде на вещи — удивительное сходство». Эта близость автора к герою, сказавшаяся в том, что «он не в силах был отделиться от него и объективировать его», справедливо была оценена Белинским как причина некоторой неопределенности, «недоговоренности» общей идеи романа. Это так. И все же объективная логика самой художественной структуры романа и самого характера Печорина достаточно определена.

Историей жизни Печорина Лермонтов рассказал нам, читателям, о том, что путь индивидуализма противоречит живой природе человека, ее действительным запросам.

Он, одним из первых в русской литературе поднявший эту тему, которая стала потом существеннейшей для всего XIX века, показал нам, что подлинные и высшие радости, подлинную полноту жизни живая человеческая душа начинает обретать лишь там, где связь между людьми строится по законам любви, добра, благородства, справедливости.

Он рассказал нам о том, что только на этом пути свобода воли, самостоятельность решений, обретенная человеком, осознавшим свою суверенность, раскрывает свою цену и может надеяться стать наконец когда-нибудь сосудом действительной Истины.

Так же, как и трезвость мысли, реалистичность взгляда на мир, глубинное знание человеческого сердца.

1964, 1986, 2005

«ВОПРОС ЖИЗНИ» И МЫТАРСТВА «РАЗУМНОЙ ВЕРЫ» ЛЬВА ТОЛСТОГО

...Жизнь без объяснения ее значения и смысла и без вытекающего из него неизменного руководства есть жалкое существование.

*Из письма Л.И. Толстого С.Л. Толстому
и Т.Л. Сухотиной 1 ноября 1910 г., Астапово*

1. «Одно нераздельное по времени страдание»

В октябре 1863 года, через год после женитьбы на Софье Андреевне Берс, Лев Толстой писал своему давнему и близкому другу А.А. Толстой:

«...кто я теперь и что я, вы, верно, спросите меня... Я никогда не чувствовал свои умственные и даже все нравственные силы столько свободными и способными к работе. Я теперь писатель всеми силами своей души, и пишу и обдумываю, как я еще никогда не писал и не обдумывал. Я счастливый и спокойный муж и отец, не имеющий ни перед кем тайны и никакого желания, кроме того, чтобы все шло по-прежнему...»

Судьба исполнила, казалось, это желание Толстого: минул год, два, пять, десять, и не только «все шло по-прежнему», но ощущение счастья и полноты бытия становилось все прочнее и надежнее. Через пятнадцать лет он чувствовал себя, по его собственному определению, на «вершине жизни» и вполне мог бы повторить слова, сказанные когда-то А.А. Толстой. «Со всех сторон, — вспоминал он позднее это время, — было у меня то, что считается совершенным счастьем... У меня была добрая, любящая и любимая жена, хорошие дети, большое имение, которое без труда с моей стороны росло и увеличивалось. Я был уважаем близкими и знакомыми, больше чем когда-нибудь прежде был восхваляем чужими и мог считать, что я имею известность, без особенного самообольщения. При этом я не только не был телесно и духовно нездоров, но, напротив, пользовался силой и духовной и телесной, какую я редко встречал в своих сверстниках: телесно я мог работать на покосах, не отставая от мужиков; умственно я мог работать по восьми — десяти часов подряд, не испытывая от такого напряжения никаких последствий!..»

И вот на этой-то «вершине жизни», в самом расцвете сил (ему не было еще и пятидесяти), он, благополучный отец семейства, знаменитый писатель, обладавший всем, «что считается совер-

шенным счастьем», впадает вдруг в состояние, о котором чуть позднее расскажет так:

«...и счастливый семьянин, здоровый человек, Левин был несколько раз так близок к самоубийству, что прятал шнурок, чтобы не повеситься, и боялся ходить с ружьем, чтобы не застрелиться...»

Многие, наверное, помнят страницы «Анны Карениной», из которых взяты эти строки. Но многие ли знают, что за ними — пережитое самим Толстым? И что в словах этих — ни грана вымысла?

Вот отрывок из знаменитой толстовской «Исповеди» (1882), где он сам свидетельствует об этом — свидетельствует о случившемся с ним в те самые годы, когда, заметим это, как раз и писалась «Анна Каренина»:

«Я всеми силами стремился прочь от жизни. Мысль о самоубийстве пришла мне так же естественно, как прежде приходили мысли об улучшении жизни. Мысль эта была так соблазнительна, что я должен был употреблять хитрости против себя, чтобы не привести ее слишком поспешно в исполнение...

И вот тогда я, счастливый человек, вынес из своей комнаты шнурок, где я каждый вечер бывал один, раздеваясь, чтобы не повеситься на перекладине между шкапами, и перестал ходить с ружьем на охоту, чтобы не соблазниться слишком легким способом избавления себя от жизни...»

Что же произошло? Почему счастливый, славный, богатый человек, достигший, казалось бы, всего, о чем только можно мечтать, впадает вдруг в такую тоску и отчаяние? Почему вся эта благополучная, счастливая жизнь становится ему уже не в жизнь и даже приходится прибегать к «хитростям против себя», чтобы не расстаться с нею «слишком поспешно»?..

О том, что с ним произошло и почему так страшно переломилась его жизнь, Толстой тоже рассказал, как известно, в своей «Исповеди». И вот этот-то рассказ я и хотел бы здесь напомнить, попросив читателя как можно внимательнее к нему отнестись. Послушаем, как сам Толстой объясняет, почему на «вершине» его жизни ему пришлось вдруг прятать от себя шнурок и ружье.

«Так я жил, — рассказывает Толстой, завершая повествование о годах своего семейного счастья, — но пять лет тому назад [то есть в середине 70-х годов. — *И. В.*] со мною стало случаться что-то странное: на меня стали находить минуты сначала недоумения,

остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние». Причем эти «минуты недомыслия», рассказывает Толстой, повторялись неизменно в одной и той же форме и выражались одними и теми же вопросами: «Зачем? Ну, а потом?» Правда, поначалу, вспоминает Толстой, минуты эти проходили, не оставляя заметного следа, а вызванные ими вопросы казались настолько «простыми», «детскими», «глупыми» и, в сущности, никчемными, что он старался не придавать им серьезного значения: «...мне казалось, что все это известно и что, если я когда и захочу заняться их разрешением, это не будет стоить мне никакого труда».

Однако случилось иначе. Ибо чем дальше, тем все чаще достигали его эти «остановки жизни», все настойчивее звучали эти «детские» вопросы, а ответов на них не находилось.

«Среди моих мыслей о хозяйстве, которые очень занимали меня в то время, — рассказывает Толстой, — мне вдруг приходил в голову вопрос: “Ну, хорошо, у тебя будет 6000 десятин в Самарской губернии, 300 голов лошадей, а потом?..” И я совершенно опешивал и не знал, что думать дальше. Или, начиная думать о том, как я воспитаю детей, я говорил себе: “Зачем?” Или, рассуждая о том, как народ может достигнуть благосостояния, я вдруг говорил себе: “А мне что за дело?” Или, думая о той славе, которую приобретут мне мои сочинения, я говорил себе: “Ну, хорошо, ты будешь славнее Гоголя, Пушкина, Шекспира, Мольера, всех писателей в мире, ну и что ж?..” И я ничего и ничего не мог ответить...»

Почему же, однако, он «ничего и ничего» не мог ответить на все эти «зачем?» и «ну, а потом?» и лишь «опешивал», не зная, что думать дальше?

А потому, рассказывает Толстой, что всякий раз, когда он что-то пытался на эти вопросы ответить, он упирался в тот простой, до тривиальности известный каждому, но словно впервые открывшийся ему факт, что впереди у него, в конечном итоге всех его стремлений, надежд, усилий, — неотвратимая смерть. Ничто. Задавая себе все эти бесчисленные свои «детские» «зачем?», Толстой всякий раз обнаруживал, что для того, чтобы ответить на них удовлетворительно (то есть признать те или иные свои стремления, желания, цели, выдвигаемые в качестве ответа на эти «зачем?», разумными, бессмысленными), ему непременно нужно как-то *оправдать* эти цели и стремления перед лицом своего грядущего исчезновения — найти в них такой смысл, который не *перечеркивался* бы предстоящей смертью. Вот почему именно так он

и сформулировал в конце концов для себя тот главный вопрос, к которому настойчиво толкали его все чаще случавшиеся с ним «остановки жизни»:

«Есть ли в моей жизни такой смысл, который не уничтожался бы неизбежно предстоящей мне смертью?»

Так, рассказывает Толстой, оказался он перед вопросом, который вполне уяснил ему наконец действительное существование всех его прежних смутно-тревожных и несколько неопределенных «детских» вопрошаний. Он понял, что в основе всех этих «странностей» его жизни лежит именно этот, возникающий перед лицом смерти вопрос о смысле человеческого существования.

И что же? Принесла ли ему эта ясность какое-то облегчение?

Увы, совсем напротив. Ибо точно так же, как и раньше, сколько ни билась его мысль, конечность земного человеческого существования всякий раз вставала перед нею непреодолимым пределом всех человеческих целей и стремлений — проклятьем, уничтожающим их смысл и разумность. Призрак всепоглощающей бездны смерти, обрывающей все, неумолимо возникал перед ним в конечной точке любых его поисков и блужданий; прикованный к нему, замороженный им, он каждый раз убеждался только в своем бессилии, ибо каждый раз выходило только одно: «жизнь есть бессмыслица», «какая-то кем-то сыгранная надо мною глупая и злая шутка».

Зато чем больше убеждался Толстой в том, что он по-прежнему не в состоянии отыскать какое-то иное, обнадеживающее разрешение своего пугающе ясного и простого вопроса о неуничтожимом смертью смысле жизни, тем очевиднее ему становилось и то, что он раньше едва ли даже и предчувствовал.

Все несомненное и со все большим ужасом он убеждался, что теперь уже не сможет, даже если бы и захотел, отставить этот замучивший его вопрос в сторону — так, как отставлял когда-то свои начальные «минуты недоумения». Всем существом своим он сознал и почувствовал теперь, что, не разрешив этого вопроса, он просто не в состоянии чем-либо заниматься, что-либо делать — *не в состоянии жить...*

Так вопрос о том, есть ли в его жизни какой-то разумный, неуничтожимый смертью смысл, стал для него, как он сам говорит, **«вопросом жизни»** — вопросом, разрешение которого сделалось необходимым, первейшим условием самого его существования. И это превратило его жизнь в настоящий ад — в тот ад, о котором он даже и подозревать, наверное, не мог, когда первые, еще дале-

кие и глухие раскаты приближающейся катастрофы только начинали иногда доноситься до него, пугая его какими-то «странными» минутными «остановками жизни». Минутными!.. Если бы так и теперь!.. Но то, что прежде выглядело отдельными черными «точками» время от времени возникавших «вопросов без ответов», теперь, «падая всё на одно место», сплотилось «в одно черное пятно», и прежние «ничтожные признаки недомогания» слились «в одно нераздельное по времени страдание»...

Вот это-то и было новым в его положении безответного вопрошателя: чем острее становилось ощущение, что, не ответив на «вопрос жизни», невозможно жить, тем беспощаднее гнало Толстого это катастрофическое чувство в неостановимый поиск все новых и новых ответов на него. А чем глубже он погружался в эти поиски, чем безогляднее им отдавался, тем безнадежнее и отчаяннее они становились и тем более надрывно и грозно овладевало им нестерпимое чувство нежизненности своего положения... Это был поистине какой-то амок — какая-то непрерывная задыхающаяся погоня за самим собой по заколдованному кругу одной и той же, способной свести с ума безнадежной логики, и Толстой нисколько не преувеличивал, употребляя для характеристики своего состояния термины именно такого, безнадежно-отчаянного ряда — *черное пятно*, *одно нераздельное по времени страдание*... Страницы его «Исповеди», на которых он рассказывает о том, как отчаянно искал он ответы на свой «вопрос жизни», и «не из праздного любопытства, не вяло искал, но искал *мучительно и упорно, дни и ночи*, — искал, *как ищет погибающий человек спасенья*», — страницы эти именно тем и потрясают, что все, что на них рассказано, — чистая правда. Правда, не униженная ни малейшим призывом какой-либо экзальтации, выпренности, фальшивого идеальничания и эффектной экспрессии — всего того, что всегда ненавидел Толстой, тем более в свидетельствах и признаниях, касающихся его самого. Это, как мы знаем теперь не только по «Исповеди», но и по многочисленным воспоминаниям хорошо и близко знавших его людей, было действительно отчаянное для него время — он действительно искал *мучительно, упорно и долго*, искал *дни и ночи*, забыв обо всем — о хозяйстве, семье, отдыхе, детях!.. И действительно — что он только не перебрал, пытаясь ответить на проклятый свой вопрос, к кому только не обращался, что только не перечитал!..

Вот, в какой-то момент, отчаявшись справиться с задачей собственными силами, он решает обратиться к точным, опытным на-

укам, авторитет которых всегда был для него высок и несомненен. И что же? Они дают ему «бесчисленное множество точных ответов» о чем угодно — «о химическом составе звезд», «о происхождении видов и человека», «о формах бесконечно малых атомов» и т. п., но только не о том, о чем он спрашивает. И он понимает в конце концов, что ничего другого от этой области знаний он и ждать не должен, — единственный ответ, который она вправе дать ему на его вопрос: «В чем смысл моей жизни?» — может звучать только так: «Ты — то, что ты называешь твоей жизнью, ты — временное, случайное сцепление частиц. Взаимное воздействие, изменение этих частиц производит в тебе то, что ты называешь своей жизнью. Сцепление это продержится некоторое время; потом взаимодействие этих частиц прекратится — и прекратится то, что ты называешь жизнью, прекратятся и все твои вопросы. Ты — случайно слепившийся комочек чего-то. Комочек преем. Прение это комочек называет своей жизнью. Комочек расскочится — и кончится прение и все вопросы...»

В отчаянии Толстой обращается к иной, «умозрительной», как он называет, стороне «строгого» человеческого знания — он начинает лихорадочно перечитывать философов, вникает в метафизические системы. И опять он убеждается, что и метафизика, признающая законность его вопроса, не может, однако, если только строго держится научных основ, ответить ему ничего другого, кроме того, что, в сущности, она всегда и говорила — во все века и в любых своих формах: «Мир есть что-то бесконечное и непонятное. Жизнь человеческая есть непостижимая часть этого непостижимого “всего”...»

В тех же случаях, когда философия, оставаясь в пределах логически достоверного знания, пытается ответить на «вопрос жизни» по существу, она — в лице своих величайших представителей — неизменно приходит (и вынуждена приходить, как он убеждается) к тому же, к чему пришел и он, Толстой. И Сократ, и Соломон, и Шопенгауэр, и Будда вполне убедили его, что он в своих выводах совершенно совпал «с выводами сильнейших умов человечества»: «То самое, что приводило меня в отчаяние — бессмыслица жизни, — есть единственное несомненное знание, доступное человеку...»

Характерно, что в этих мучительных поисках неуничтожимого смертью смысла жизни Толстой домучился в конце концов, как он рассказывает об этом в «Исповеди», до того, что готов был смиренно пойти на выучку даже и не к ученым или философам, а к

самым простым, окружавшим его обыкновенным людям, — это Толстой-то, с его гордыней и точным, уверенным знанием собственной незаурядности!.. Но делать было нечего — он был готов на все, готов был принять любую подсказку и помощь, лишь бы избавиться от своего невыносимого положения.

И он стал наблюдать людей — «таких же, как я, как они живут и как они относятся к этому вопросу, приведшему меня в отчаяние».

Но и эта попытка ничего не дала ему — он обнаружил, что люди, близкие ему «по образованию и образу жизни», могут предложить ему своим примером только четыре выхода «из того ужасного положения, в котором все мы находимся»: одни просто не видят вопроса, представшего ему во всей своей грозной неотвратимости, живут, как трава растет; другие сознают бессмыслицу жизни, но принимают жизнь такою, какая она есть, и стремятся только получить от нее как можно больше наслаждения; третьи, большинство, видя зло и бессмысленность жизни, просто тянут ее, зная вперед, что ничего из нее выйти не может. И лишь немногие, «сильные и последовательные люди», поняв глупую шутку, сыгранную над ними, находят в себе мужество прекратить ее и уйти из жизни...

Но как мог он последовать примеру первых, если уже успел увидеть зияющую впереди бездну смерти? Он и так слишком долго, как он считал, принадлежал к разряду этих блаженных невменяемых младенцев. И как мог он, увидев эту бездну, принять выход эпикурейства, уподобившись тому путнику из восточной басни, который, спасаясь от разъяренного зверя, вскакивает в безводный колодец и с ужасом видит, что стволину растущего на стене колодца куста, за который он ухватился и на котором висит, равномерно подтачивают две мыши, белая и черная, а внизу, на дне колодца, его поджидает дракон; и вот, видя все это, зная, что с минуты на минуту его ждет гибель, путник висит на кусте и, пока висит, ищет вокруг себя и находит на листьях куста капли меда, достает их языком и лижет их...

Горькая насмешка над человеческой судьбой, над абсурдностью человеческого существования, звучавшая в прозрачной символике древней басни, казалась Толстому «истиной, неоспоримой и всякому понятной правдой». Он не мог не признать, что участь человека, занимающегося лизанием жизненного меда в виду поджидающего его дракона смерти, и ужасна, и жалка, и бессмысленна. Утешиться тем, что мед жизни все-таки сладок?

Но, говорит Толстой, не имея «тупости воображения» тех, кто способен так утешаться, «я не мог ее искусственно произвести в себе» — «никакая сладость меда не могла быть сладка мне, когда я видел дракона и мышей, подтачивающих мою опору»...

И вот тогда-то он и понял, что ему уготовлена участь просто тянуть и тянуть бессмысленно лямку жизни, как большинству, если он не решится наконец на «выход силы и энергии»...

Так кончились полной катастрофой все попытки Толстого найти какое-то разумное оправдание своей жизни. «Я как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме гибели, — пишет он, завершая свой рассказ о мучительных странствиях своего потрясенного духа. — И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтоб не видеть, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти — полного уничтожения... Я не мог придать никакого разумного смысла ни одному поступку, ни всей моей жизни. Меня только удивляло то, как мог я не понимать этого в самом начале. Не нынче-завтра придут болезни, смерть (и приходили уже) на любимых людей, на меня, и ничего не останется, кроме смрада и червей. Дела мои, какие бы они ни были, все забудутся — раньше, позднее, да и меня не будет. Так из чего же хлопотать? Как может человек не видеть этого и жить — вот что удивительно! Можно жить только, покуда пьян жизнью; а как протрезвишься, то нельзя не видеть, что все это — только обман, и глупый обман! Вот именно, что ничего даже нет смешного и остроумного, а просто — жестоко и глупо».

«Жизнь моя, — пишет Толстой, — мне опостылела — какая-то непреодолимая сила влекла меня к тому, чтобы избавиться от нее...»

Так, дойдя до вершины своей жизни, Толстой заглянул в пропасть смерти, и из зияющей ее бездны, из глухой вечной ее немоты до него донесся вдруг неслышный грозный звук неотвратимого вопроса, не сумев ответить на который он почувствовал себя неспособным жить.

И вот это и было то, что произошло с ним в самую счастливую пору его жизни, когда, казалось, у него не могло быть никакого другого желания, «кроме того, чтобы все шло по-прежнему».

Это и было то, что заставило его в конце концов употреблять хитрости против себя самого, чтобы не расстаться с жизнью слишком поспешно — в порыве какого-нибудь слишком уж мрачного и безудержного отчаяния...

2. «Зеркало» эпохи

Для чего, однако, я воспроизвел этот рассказ Толстого о том, что произошло с ним, когда он вдруг словно впервые обнаружил перед собою грядущее «полное уничтожение»? И почему вообще вспомнил об этом трагическом времени его жизни — о его отчаянном душевном состоянии, едва не разрешившемся ужасной, необратимой катастрофой?

Да потому, что этим отчаянным состоянием и начался тот новый, долгий и очень важный период его жизни, который в литературе о Толстом часто именуют периодом его духовного кризиса и который и будет как раз основной темой этих заметок.

Я хочу предложить читателю некоторый ряд размышлений и пригласить его к обсуждению некоторых проблем, имеющих отношение к природе этого кризиса, к его истокам, его значимости и, если угодно, к пониманию некоторых его уроков для нас, ныне живущих, — уроков, обсуждение которых заставит нас, может быть, несколько отойти от той привычной точки зрения, с которой рассматривается и оценивается по большей части этот период его жизни. Но зато будет иметь самое прямое отношение к тому драматическому сюжету, который воспроизведен на предыдущих страницах.

Мы знаем, что духовный кризис, в пучину которого оказался ввергнут Толстой в середине 70-х годов, был не просто мучительным и долгим. Он перевернул весь его внутренний мир, определил собою всю его дальнейшую судьбу, а последним трагическим отблеском отозвался в самом исходе его жизни — в тайном бегстве из дома темной осенней ночью 1910 года, в предсмертных днях и часах на маленькой железнодорожной станции Астапово. И в самой его смерти.

Главнейшим же итогом этих мучительных лет было создание Толстым первых основ того религиозно-философского учения, которое стало известно позднее под именем «толстовства» и дальнейшая разработка которого составила основное содержание всей второй половины его жизни. Отчаявшись найти ответ на замучивший его «вопрос жизни» в точных науках, в «умозрительном знании», в живом опыте окружающих его людей, Толстой обратился, как он рассказывает об этом и в «Исповеди», и во многих других своих религиозно-философских трактатах, к религиозной вере. И именно в ней, как ему казалось, и нашел возможность ответа на свои вопросы. Правда, он принял ее не в той традиционной ее форме, в какой она сложилась исторически и утвержда-

лась церковью, — отбросив православие, он создал свою, новую, *разумную*, как он называл, веру. Но именно эта «разумная вера», вобравшая в себя в основном лишь этику, а не метафизику исторического христианства, и стала наконец его «спасением»: ему казалось, что, выработав эту «разумную веру», он создал наконец то стройное, последовательное, внутренне непротиворечивое учение, которое неопровержимо и уясняло как раз действительный и единственно возможный «разумный смысл» человеческого существования, ясно и просто указывало ему (и всему миру) единственно верный «путь жизни».

Но, как мы знаем, так ему все-таки только казалось. На самом деле он создал учение, отнюдь не свободное от внутренних противоречий. Действительно убедительного, логически неопровержимого, как ему хотелось, ответа на вопрос о «разумном смысле» жизни ему найти все-таки не удалось, а потому он так и не стал, вопреки самой страстной и сокровенной своей мечте, великим религиозным реформатором эпохи — создателем *новой религии*. Последователи у него были, и даже немало, но на общем фоне не только человечества и не только всей страны, но даже и одного только образованного русского общества, к которому прежде всего обращался со своей проповедью Толстой, они выглядели ничтожнейшей кучкой слишком правоверных его эпигонов — более «толстовцами», чем сам он. Недаром кастовая стерильность их «толстовства» так коробила его самого — их собрания чем-то напоминали ему те унылые «общества трезвости», над которыми он так весело всегда смеялся, даже будучи убежденным противником пьянства.

Но не став «новой религией» России и человечества, мирозерцание позднего Толстого и порожденная им колоссальная, значительно превосходящая по объему все написанное им до сих пор художественная, философская и нравственно-религиозная публицистика получили, однако, широчайший отклик и стали фактом мирового значения в духовной жизни его эпохи благодаря своему *социально-нравственному* пафосу — пафосу страстного протеста против любой социальной несправедливости и насилия, против эксплуатации и угнетения народа, его нищеты, забитости, невежества и приниженности; против паразитизма и нравственной выхолощенности «правлящих» классов, против всяческой лжи и неправды в духовной и общественной жизни страны, в науке и культуре, в политике и в быту. Этот протест, не только не свободный, но, можно сказать, в чем-то даже неотде-

лимый от опасных антикультурных нигилистических тенденций, да и вообще отличавшийся действительно «кричащими противоречиями», был тем не менее настолько убедителен и (любимое слово Толстого) «заразителен» в своей основной направленности против социального зла, неправды и духовной неподлинности в жизни человеческого общества, что именно этой своей стороной, а вовсе не умозрительными и малоубедительными попытками сконструировать некую новую «разумную веру», мировоззрение позднего Толстого и привлекло к себе преимущественное внимание общества. Именно оно, это критическое содержание творчества позднего Толстого, стало *главным* предметом бурных общественных обсуждений и споров о нем; именно оно уложилось постепенно во всеобщем восприятии как *стержневое*, самое реально *значимое* содержание его учения. А это породило, в свою очередь, и тот подход к мировоззрению и творчеству позднего Толстого, который соответствовал такому восприятию и который стал постепенно господствующим в литературе о Толстом.

Действительно, при всем многообразии исходных позиций, которые представлены в необозримом море этой литературы, и при всем различии предлагаемых ею решений нетрудно заметить, что все это многообразие укладывается по преимуществу все-таки в рамки некоего более или менее общего стремления — понять и объяснить мировоззрение и творчество позднего Толстого прежде всего в их связях с широким *социально-историческим фоном эпохи, как его порождение и выражение*. Именно эта тенденция стала определяющей уже в критике и литературоведении народническо-демократической ориентации (Н. Михайловский, В. Короленко, С. Венгеров, отчасти Иванов-Разумник), а позднее, как мы знаем, была развита и получила новое методологическое обоснование в марксистской критике. Так, уже Г. Плеханов, в целом наследовавший традицию народнической критики видеть в Толстом выразителя типической для конца XIX века психологии и идеологии «кающегося дворянина», попытался (как охарактеризовал позднее его усилия А. Луначарский) «вывести толстовство исключительно из условий дворянского разорения и дворянской реакции на наступление капитала» — точка зрения, которую Луначарский хотя и называет гораздо более высокой, чем «попытку объяснить Толстого и толстовство «движением человеческой совести» или объявить их результатом исключительной личной гениальности, но которой он резко противопоставляет все же куда

более смелое и масштабное, с его точки зрения, теоретическое решение проблемы, предложенное в известных статьях Ленина о Толстом. Это решение состояло, как помним, в том, что идейное содержание критики Толстого, с которой тот «обрушился... на все современные государственные, церковные, общественные, экономические порядки, основанные на порабощении масс, на нищете их, на разорении крестьян и мелких хозяев вообще, на насилии и лицемерии, которые сверху донизу пропитывают всю современную жизнь», — идейное содержание этой критики Ленин назвал гораздо больше соответствующим не «отвлеченному “христианскому анархизму”», как оценивают иногда “систему” его взглядов», а тому стремлению широких крестьянских масс «смести до основания и казенную церковь, и помещиков, и помещичье правительство, уничтожить все старые формы и распорядки землевладения, расчистить землю, создать на место полицейски-классового государства общежитие свободных и равноправных мелких крестьян», — стремлению, которое, как пишет Ленин, «красной нитью проходит через каждый исторический шаг крестьян в нашей революции». Причем соответствие это Ленин находит не просто в самом *содержании* критики Толстого, ибо по общему своему содержанию эта критика, пишет он, как раз «не нова» и Толстой «не сказал ничего такого, что не было бы задолго до него сказано и в европейской и в русской литературе». Но критика Толстого, говорит Ленин, «отличается такой силой чувства, такой страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием в стремлении “дойти до корня”», что и объяснить ее можно только тем, что он «п е р е н о с и т» в свое учение именно психологию многомиллионного русского крестьянства, в котором «века крепостного права, чиновничьего произвола и грабежа, церковного иезуитизма, обмана и мошенничества накопили горы злобы и ненависти» и на позиции которого он во второй половине своей жизни и перешел, порвав «со всеми привычными взглядами» своей помещичьей среды, к которой принадлежал «по рождению и воспитанию»¹.

Кстати сказать, это теоретическое обобщение куда больше, чем социологические штудии Плеханова, соответствовало, несомненно, и многочисленным высказываниям самого Толстого, писавшего, например, в той же «Исповеди» о своем «духовном рождении» так:

¹ Ленин. В. И. Полн. собр. соч. Т. 17. С. 211; Т. 20. С. 20, 39, 40.

«Я отрекся от жизни нашего круга, признав, что это не есть жизнь, а только подобие жизни, что условия избытка, в которых мы живем, лишают нас возможности понимать жизнь и что для того, чтобы понять жизнь, я должен понять жизнь не исключений, не нас, паразитов жизни, а жизнь трудового народа, того, который делает жизнь...»

Вот этот-то, намеченный еще демократической критикой конца XIX — начала XX века, а после статей В. И. Ленина принятый в качестве ведущего и советской литературой о Толстом подход к его позднему мировоззрению и творчеству как к зеркалу эпохи, в котором отразились коренные социально-исторические противоречия русской пореформенной жизни и социально-нравственные чаяния и умонастроения широчайших народных масс, — вот этот-то подход к позднему Толстому и стал в наше время¹ уже настолько общепринятым, что выглядит порой как бы даже универсальным по своим «объясняющим» возможностям. В этом нет, конечно, ничего удивительного — возможности его и в самом деле очень значительны.

Но вот вопрос, обойти который мы все же не имеем права и обязаны на него ответить: разве тот факт, что духовный кризис Толстого и рожденное им новое его мировоззрение могут быть рассмотрены как отражение фундаментальных социально-исторических противоречий русской жизни и даже как правдивое «зеркало» умонастроений русского крестьянства, — разве факт этот означает, что *только так* мировоззрение и творчество позднего Толстого и можно рассматривать, что зеркало *только этих реалий* русской социально-исторической действительности в нем и можно видеть?

За привычностью и неоспоримой плодотворностью обрисованного выше подхода к Толстому и «толстовству» подобного рода вопросы в нашей литературе о Толстом почти что и не возникают.

А между тем они отнюдь не беспочвенны.

И вот об этом-то и пойдет речь в этой статье.

Я попробую показать, что духовный кризис и духовные искания Толстого обладают по крайней мере *еще одним* содержательным измерением, за которым мы тоже должны признать *некую*

¹ Работа была написана и в первоначальном варианте напечатана в 1978 г. За исключением некоторой композиционной перестройки, нескольких уточнений и чисто стилевой правки настоящий текст воспроизводит вариант 1986 г., вошедший в книгу «По живому следу».

очень важную общественно-типологическую значимость, связанную с некоторыми фундаментальными особенностями эпохи, в которую жил Толстой. Ибо это и есть то самое измерение, которым только и можно объяснить, почему «духовное рождение» Толстого, в результате которого он порвал со своей средой и стал защитником интересов широких трудящихся масс, началось все-таки не как-либо иначе, а именно с того самого вопроса о неуничтожимом смысле жизни, который, как мы видели, настолько измучил Толстого, что он даже боялся наложить на себя отчаяния руки...

3. Просто эпифеномен?

В самом деле: почему этот духовный перелом, очень быстро получивший столь отчетливо выраженную и столь яркую социально-критическую направленность, начался все-таки именно с такого, совсем как бы даже не злободневного, мало связанного с какой-либо актуальной социальной реальностью «отвлеченного», «философского» вопроса?..

В глазах тех сторонников общепринятого подхода к Толстому, которые считают этот подход чем-то вроде абсолютного универсального ключа к проблемам генезиса любых содержательных мотивов его позднего творчества, здесь, наверное, даже и проблемы-то никакой нет, ибо ответ напрашивается вроде бы сам собой.

Действительно: если вся суть и главное содержание кризисного перелома в жизни Толстого — в отречении его от жизни своего круга и в переходе на позиции трудящегося люда, то к любому факту его духовной жизни и творчества этих лет и следует, очевидно, отнести именно так — как к тому или иному выражению этого процесса, к тому или иному сопутствующему ему явлению. А если это верно, то, стало быть, и тяжелейшее состояние, пережитое Толстым в начальную пору его поисков и связанное с невозможностью найти ответ на вопрос о смысле жизни, следует, очевидно, понять именно так — как некое первичное, пока еще не адекватное проявление уже начавшегося в Толстом, но еще не создаваемого им самим недовольства своим «барством», проснувшегося в нем чувства неподлинности своего существования, своей причастности к миру социальной несправедливости, насилия и лжи. Из этого же следует, в свою очередь, что, стало быть, и возникновение в сознании Толстого его «вопроса жизни» тоже нужно объяснить именно с этой точки зрения: оно было, очевидно,

тоже лишь субъективно-превращенной формой фиксации этого вызревавшего в Толстом духовного состояния, природы которого он поначалу и сам еще как следует не понимал. Именно к этому сводилось, очевидно, все действительное содержание его бесчисленных «Зачем?» и «Ну, а потом?» — всех этих тоже не более чем побочных, второстепенных, необязательных и даже, в общем, иллюзорных форм его тогдашнего сознания — всего того, что на языке современной науки можно было бы назвать всего лишь *эпифеноменами* его кризисного сознания, имевшего прежде всего социально-классовый характер и явившегося отражением реальных противоречий его собственного и общественно-социально-го бытия его эпохи...

Кстати: такое объяснение духовных мытарств и трагических переживаний Толстого, воспроизведенных мною на предыдущих страницах, может показаться тем более убедительным, что легко находит себе союзника и в том непосредственном, живом ощущении, которое доводилось, наверное, испытывать любому из нас, читая — особенно впервые — исповедальные страницы Толстого, рассказывающие о пережитом им ужасе. Признайтесь, читатель, — разве перед лицом этого беспросветного отчаяния и муки не возникало у вас где-то в глубине души чувство некоего как бы недоверчивого удивления, какой-то как бы растерянности и даже непонимания Толстого? И это — при самом, может быть, полном вашем сочувствии к его «вопрошаниям», при самом безусловном вашем доверии к достоверности его рассказа?.. Да, конечно, и ясное понимание своей жизни необходимо, и поиски ее разумного смысла законны и оправданны, но чтобы искания эти превратились в такие мучения, обернулись таким адом? Чтобы источником такого мрака, такого гнетущего отчаяния, такого отвращения к жизни стала утрата *понимания* ее, невозможность ответить на какие-то *вопросы*, пусть хоть самые «важные и самые глубокие»?! Чтобы вопросы эти могли перевернуть всю жизнь человека, лишить его спокойствия и сна, заставить его забыть о семье, детях, о любимой работе, стать главным содержанием и занятием жизни на протяжении целых месяцев и даже лет?.. Все это еще можно было бы, наверное, как-то реальнее себе представить и понять, если бы перед нами был очень умозрительный, отвлеченный человек, способный заморочить себя всякого рода умствованиями и философствованиями, не умеющий отдаваться живой жизни непосредственно, сердцем. Но при чем здесь Толстой — тот Толстой, который написал не только духовные искания Левина или

знаменитое небо Аустерлица над Андреем Болконским, но и первый бал Наташи Ростовой, и зазеленевший старый дуб, вызвавший в душе князя Андрея весеннее чувство радости и обновления, и охоту в Отрадном, и святки, и танец Наташи у дядюшки в Михайловке, и десятки и сотни таких же, завораживающих перевозчанной остротой ощущения жизни страниц?..

Нет, кем-кем, а умозрительным, «кабинетным» человеком Толстого никак уж, конечно, не назовешь — при всей даже склонности его к «умозрениям» и «философствованию». Он был как раз, и мы хорошо знаем это, вполне земным, даже удивительно земным человеком, остро причастным всем радостям, болям и тревогам земного человеческого существования. И поэтому-то его ужас и отчаяние от ненайденности ответа на свой *вопрос* о смысле жизни и невозможно списать за счет его любви к «умозрениям». При органической внутренней цельности Толстого, при неодолимой стихийной мощи его жизненности причина пережитого им состояния тоже должна была быть, очевидно, глубоко жизненной, укорененной в самом его существе, в самой сердцевине его духовной природы.

Но в чем же в таком случае могла она заключаться? Не в самом же по себе страхе смерти, нахлынувшем вдруг на Толстого, когда он впервые ясно, до конца понял и представил себе, что его ждет «полное уничтожение»!.. Попытки свести природу пережитой Толстым душевной катастрофы к этому естественному, по-человечески понятному и действительно испытанному им чувству, обостренное переживание которого знакомо в определенную пору жизни едва ли не всякому человеку, а многим даже и в юности, тоже предпринимались в литературе о Толстом не раз. И, однако же, при всем внешнем своем правдоподобии никогда не были успешными. Толстой был все-таки слишком мужественным человеком, чтобы можно было допустить, что сам по себе физический страх смерти мог до такой степени подмять его под себя, а нравственно-философское содержание его нового учения, возникшего в итоге пережитой им душевной катастрофы, было слишком сложным и многомерным, чтобы его можно было вывести из столь простого, непосредственно-«стихийного» переживания им ужаса перед неизбежностью грядущего «нуля».

Вот почему при столкновении с этой затруднительной психологической задачей, да еще в состоянии некоторого внутреннего недоумения перед собственными толстовскими разъяснениями пережитого им отчаяния как реакции на свою неспособность ре-

шить именно некий *общий* вопрос о смысле человеческого бытия, да еще в ситуации привычности и естественности для нас «отражательно-социальных» толкований его позднего творчества — вот почему в этом общем контексте и выглядит столь правдоподобным такое же «отражательно-социальное» объяснение и драматической начальной кризисной поры в жизни Толстого со всеми ее безответными «смысловыми» вопрошаниями. То ее объяснение, согласно которому все эти вопрошания явились всего лишь неадекватной, субъективно-трансформированной психологической формой переживания Толстым вызревшего в нем тогда, но еще не сознававшегося им недовольства собой — его грядущего социально-нравственного *бунта* против несправедности собственного существования и против неправд и социальных зол окружающего его мира. Недаром в советские времена в нашей философской и критической литературе о Толстом этому замучившему его «вопросу жизни» слишком уж большого внимания, как правило, и не уделялось: отдав ему должное как еще одному свидетелю в высшей степени ответственного отношения Толстого к своей жизни, о нем тут же обычно забывали, отодвигая в сторону как что-то такое, что собственного существенного содержания, в общем, не имеет. И тем самым по-прежнему благополучно торжествовала точка зрения Плеханова, когда-то недвусмысленно сказавшего в статье «Заметки публициста “Отсюда и досюда”», что искания Толстым «смысла жизни» могут быть интересны разве лишь «идеологам высших классов» — тем, кто, «не имея широких общественных интересов, стремятся наполнить свою душевную пустоту разными религиозными исканиями». А вот «сознательные представители трудящихся классов», любящие Толстого лишь «отсюда и досюда», «не имеют никакой нужды мучительно доискиваться смысла своей жизни», поскольку давно уже радостно обрели его «в движении к великой общественной цели»...

Да и зачем действительно «доискиваться», если и у самого Толстого мы можем найти немало высказываний, которые как бы подтверждают правильность именно такого подхода к его исканиям «смысла»?

Например, хотя бы и в той же «Исповеди» — когда он рассказывает, как он понял, что заблудился в своих поисках, и как понял, *почему* он заблудился:

«Я заблудился не столько оттого, что неправильно мыслил, сколько оттого, что *я жил дурно*. Я понял, что истину закрыло от меня не столько заблуждение моей мысли, сколько *самая моя жизнь*»

в тех исключительных условиях эпикурейства, удовлетворения похотям, в которых я провел ее. Я понял, что мой вопрос о том, что есть моя жизнь, и ответ: зло, — был совершенно правилен. Неправильно было только то, что ответ, относящийся только ко мне, я отнес к жизни вообще: я спросил себя, что такое моя жизнь, и получил ответ: зло и бессмыслица. И точно, моя жизнь — жизнь потворства похоти — была бессмысленна и зла, и потому ответ: “жизнь зла и бессмысленна” — относился только к моей жизни, а не к жизни людской вообще... Я понял, что для того, чтобы понять смысл жизни, надо прежде всего, чтобы жизнь была не бессмысленна и зла, а потом уже — разум для того, чтобы понять ее...»

И все же не будем торопиться с окончательными выводами. И согласимся, по крайней мере, хотя бы с тем, что, даже если слова Толстого следует понять так, что сам он тоже видел истинную причину замучившего его отчаяния перед лицом своего вопроса о смысле жизни не столько в ошибках своей мысли, сколько в несправедности самой его жизни, из этого вовсе еще не следует, что в тот самый момент, когда Толстой понял эту истинную причину своих бесплодных метаний, в этот самый момент вопрос о цели жизни тотчас же и потерял для него всякое значение. Напротив, смысл свидетельства Толстого, как видим, совсем другой: понять эту причину ему потому и оказалось так важно, что она помогла ему сойти с неверного пути в поисках ответа именно на его «вопрос жизни».

Но если это так, если Толстой все-таки так упорно настаивает на этом, то, может быть, и в самом деле вопрос этот не был так уж несущественен в его духовных исканиях? Может быть, и реально, по самому существу своему, а не только в субъективном восприятии Толстого, он означал для него нечто важное — то есть имел все-таки еще и какое-то свое *собственное, суверенное* содержание, не сводимое лишь к состоянию неосознанного недовольства Толстого своей несправедностью? А потому и в самом деле — не поспешим ли мы, объявив его лишь призрачным побочным продуктом подобного рода состояний, легко исчезающим, словно дым, стоит только человеку выйти из бесплодной пустоты чисто отрицательного к себе отношения и заполнить жизнь каким-нибудь реальным большим делом, как склонен был думать на этот счет тот же Плеханов и как до сих пор вслед за ним все еще думают многие?

Но ведь это все-таки не так.

И вот то, что это не так и почему именно это не так, как раз и помогает нам понять «Исповедь» Толстого. В частности, те ее стра-

ницы, с которых она начинается, но которые обычно даже и не привлекают к себе особого внимания, хотя они-то — и, может быть, даже больше других — и проливают как раз нужный свет на природу пережитого Толстым состояния. На ту особую, по-своему тоже глубоко типологическую объективную «подоснову» этого состояния, которую уже нельзя свести лишь к тому, что Толстой «жил дурно» и оттого только и «заблудился» в своих мыслях.

Это те самые страницы, которые вплотную подводят нас к еще одному очень важному вопросу, который нам тоже давно уже пора поставить перед собой: почему Толстой, столь мучительно искавший ответы на свой «вопрос жизни» и в точном знании, и в философии, и даже в житейском опыте окружавших его людей, поначалу *даже и не пытался* обратиться за этими ответами к религии?..

4. «Смерть Бога»

Действительно — почему?

Но это вопрос, который может возникнуть и в самом деле лишь при условии, что мы плохо помним «Исповедь». Ответ на него можно найти в первой же ее главке — там, где Толстой свидетельствует, что, когда он, крещенный и воспитанный в православной вере, вышел восемнадцати лет со второго курса университета, он «не верил уже ни во что» из того, чему его когда-то учили в детстве, отрочестве и юности. Причем это «отпадение... от веры, — пишет Толстой, — произошло во мне так же, как оно происходило и происходит теперь... в большинстве случаев»: «люди живут так, как все живут, а живут все на основании начал, не только не имеющих ничего общего с вероучением, но большею частью противоположных ему; вероучение не участвует в жизни, и в сношениях с другими людьми никогда не приходится справляться с ним», — «вероучение это исповедуется где-то там, вдали от жизни», «независимо от нее». «Принятое по доверию и поддерживаемое внешним давлением», оно «понемногу тает под влиянием знаний и опытов жизни, противоположных вероучению», так что человек порою долго живет, только «воображая, что в нем цело то вероучение, которое сообщено было ему в детстве, тогда как его давно уже нет и следа», — там, где он думает, что «есть вера, давно уже пустое место». «Так было и бывает, я думаю, — пишет Толстой, — с огромным большинством людей... нашего образования». И подчеркивает, что «сообщенное» ему с детства вероучение «ис-

чезло» в нем так же, как и в других, — «с той только разницей, что так как я очень рано стал много читать и думать, то мое отречение от вероучения очень рано стало сознательным».

Толстой очень точно передает здесь ту почти будничную естественность и незаметность, с которыми совершился в нем (как и у «огромного большинства людей нашего образования») процесс «отпадения от веры», а через этот свой опыт — и характер того господствовавшего в «образованном» обществе отношения к религии, только в атмосфере которого «отпадение» от нее и могло совершаться столь легко и незаметно.

Вот это-то отношение и помогает нам понять, почему в ту тяжкую пору своей жизни, когда в сознание его стали все больше вливаться все эти «нелепые» его «зачем?» и «ну, а потом?», сплотившиеся постепенно в одно «нераздельное во времени сплошное страдание», он даже и не вспоминал о том, что говорила на этот счет религия. Как мог он вспоминать, если ее ответов для него уже просто как бы и не существовало — они давно уже были отброшены вместе с верой в существование Бога, ставшей в его глазах, как и в глазах всего тогдашнего «образованного общества», чем-то вроде предрассудка и суеверия, стыдного для современного человека? В том-то и дело, что поиски и вопрошания Толстого всецело разворачивались уже *вне* пределов этого отринутого им и уже как бы не существовавшего для него способа миропонимания — они разворачивались всецело уже в измерениях *безрелигиозного*, в сущности — атеистического сознания. Правда, в конце концов, как мы знаем, Толстой пришел-таки именно к религии и именно в ней и увидел возможность ответа на замучивший его вопрос. Но это случилось много позднее, да и то после долгих и мучительных блужданий в совсем иных мировоззренческих пространствах. А тогда, в ту первую пору его вхождения в полосу своего духовного кризиса, когда он только начинал еще осознавать смысл «детских» вопросов, вставших перед ним, ему и в голову не могло прийти свернуть на затерявшуюся во всеобщем пренебрежении тропинку религии и пытаться искать ответы на них в этой области нелепых суеверий и бессмыслиц — ему, образованному человеку просвещенного XIX столетия!..

Итак, суть той духовной ситуации, в которой Толстой начал путь своих поисков смысла жизни, состояла в том, что это была ситуация безусловно *внерелигиозного сознания*. Или, если воспользоваться словами самого Толстого, ситуация «отпадения от веры». Это ясно и, наверное, дальнейших подтверждений не требует.

Но вот что гораздо менее бывает в этой связи ясно и что нам и важно теперь понять. Всмотримся: разве сквозь личную коллизию Толстого (не случайно, правда, отождествляемую им с положением «огромного большинства людей нашего образования») не проступают контуры некоей духовной ситуации и куда более широкого типологического характера? Разве не является пережитый Толстым опыт «отпадения от веры» и соответствующего к ней отношения тоже неким *отражением* — отражением неких тоже чрезвычайно значительных общественно-исторических процессов, к тому же не обнимаемых уже рамками одной только русской пореформенной жизни с ее национальными социально-нравственными противоречиями и проблемами, но характерных для всего мира новейшей европейской, или, говоря более обобщенно, христианской цивилизации и культуры?

Что я имею в виду?

Я имею в виду, конечно, тот всемирно-исторический кризис традиционного религиозного мирозерцания, который начался в Европе еще во времена Возрождения и который именно в XIX веке превратился в явление поистине эпохально-глобального плана, в социокультурную ситуацию фундаментальной духовной значимости, во многом определившую сам, так сказать, духовный климат эпохи. Это тот самый процесс, всемирно-историческая значимость которого наиболее очевидным и наглядным образом как раз и выявилась, пожалуй, именно во внешних его масштабах и формах — в том, что отпадение от религии стало к XIX веку характернейшим процессом эпохи, захватило широчайшие слои общества, превратилось в своего рода *бытовой, обыденный* фактор времени.

Это было связано, разумеется, с очень разными и очень многими обстоятельствами, определявшими реальную практику жизни эпохи. И с бурным развитием естественных наук, и с грандиозными успехами промышленности и техники, и с небывалым ростом авторитета опытного знания, и с социальным конформизмом или общественной индифферентностью церкви, все более расходившейся с движениями социального обновления и развития. А более всего — с тем, что господствующей реальностью европейской действительности к этому времени уже стал и все более становился новый буржуазный правопорядок и образ жизни. Словом, обобщая, вполне можно сказать, что массовый этот процесс «отпадения от веры» каждодневно и всюду стимулировался всем *практически-бытовым* способом существования, всем *образом*

жизни, индивида новой эпохи, брошенного в водоворот сугубо трезвой и прозаической «борьбы за существование» в условиях «свободной конкуренции». Нет сомнения, что именно эта реальная практика эпохи — как со стороны самого характера гражданских жизнепроявлений нового индивида, так и со стороны запросов сознания, порождавшихся научным и техническим прогрессом, — и сыграла решающую роль в том, что разного рода практически безрелигиозные (хотя бы и при сохранении внешней лояльности к религии) типы мирозерцания получили в XIX веке широчайшее распространение и овладели массовым сознанием, превратившись в своего рода типовые духовные клише времени.

Так возник типологически совершенно новый духовно-мировоззренческий контекст жизни, образ и суть которого очень точно передала знаменитая формула Ницше: «Бог — умер». И эта *смерть Бога*, погребальным звоном отозвавшаяся и в резком падении авторитета и влияния церкви, и в превращении религиозных преданий, давно уже подточенных скептической критикой просветительства, в простые «мифы» почти фольклорного толка, и во все более победном шествии сциентизма, и в самом прозаически-трезвом, «земном» колорите повседневной жизненной практики нового гражданского общества, — эта *смерть Бога* и сделала типологически показательной для общественной психологии и общественного сознания эпохи ту духовную ситуацию, которая столь выразительно воспроизведена на первых страницах толстовской «Исповеди», одного из самых замечательных памятников эпохи, отразивших этот процесс. Здесь, как мы видели, Толстой рисует перед нами этот процесс уже на той его, характерной для XIX века стадии, когда отношение к вере как к какому-то глупому предрассудку, как к стыдному и позорному для образованного человека нелепому суевию стало уже чем-то вроде непременного признака хорошего тона, свидетельством современности и просвещенности человека, его способности быть «на уровне века», — т. е. обрело уже силу *общественного мнения*, получило статус и мощную действенность конформно-престижной нормы. Вот почему для того, чтобы человек XIX века окончательно порвал с религией, хотя бы и впитанной им в себя с детства, его часто не требовалось даже и «пропагандировать» — как это было, например, в том случае, о котором рассказывает Толстой в той же «Исповеди», вспоминая своего знакомого С., «умного и правдивого человека», и его рассказ о том, как однажды на ночлеге во

время охоты он, С., по старой, с детства, привычке стал вечером на молитву и как старший брат, лежавший рядом и молча смотревший на него, сказал, когда С. кончил и стал ложиться: «А ты все еще делаешь это?» И — все, больше ничего не сказали они друг другу, замечает Толстой, но «С. перестал с этого дня становиться на молитву и ходить в церковь». «И не потому, — подчеркивает Толстой, — чтобы он знал убеждения брата и присоединился к ним, не потому, чтоб он решил что-нибудь в своей душе, а только потому, что слово это, сказанное братом, было как толчок пальцем в стену, которая готова была упасть от собственной тяжести...»

5. О том, что происходит, когда выпадают замковые камни

Действительно, все именно так по большей части тогда и происходило: словно толчок пальцем в стену, и без того готовую рухнуть от собственной тяжести. Проще, как говорится, некуда.

Но был ли этот казавшийся таким простым, малозначащим и незаметным акт расставания с верой столь же простым, малозначащим и в своем действительном содержании, в своей сути?

Вот еще один важный вопрос, на который нам следует теперь попытаться ответить, если мы хотим понять природу духовного кризиса, пережитого Толстым.

Возможно, те, кто переживал свое «отпадение от веры» так, как переживал его знакомый Толстого С., сам Толстой и десятки и сотни других его знакомых, — возможно, они сами всего действительного значения этого акта и не сознавали. Но историк, имеющий ныне перед собой реальную картину эпохи, хорошо знает, какими значительными последствиями обернулось в ее жизни и это повсеместное и как бы совершенно естественное, «бытовое» «отпадение от веры», и процесс широчайшего распространения различных форм атеистически ориентированных мировоззренческих концепций бытия.

Так, в частности, не приходится забывать о том, что многие влиятельные мировоззренческие течения эпохи, связанные с ситуацией «смерти Бога», трансформируясь до уровня массового сознания, превращаясь в расхожее мироощущение «образованных» (и не только «образованных») классов, в их практически-духовную безрелигиозность, тоже внесли, несомненно, свою — и очень весомую — лепту в становление в Европе новой буржуазной действительности, в повсеместное упрочение на европейском кон-

тиненте царства буржуазной пошлости и прозы. В них, этих умонастроениях, потребительский буржуазный гедонизм, продуцировавшийся уже и самим характером новых общественных отношений, находил к тому же еще как бы и свою высшую духовную санкцию, получал как бы свое высшее теоретическое оправдание, нравственно легализовался и становился благодаря этому еще более бесстыдным, самоуверенным и наглым. Образ Лужина (из «Преступления и наказания» Достоевского) с его рассуждениями о том, что сама новейшая наука доказала естественность и нормальность заботы о «личном благе», — превосходная тому иллюстрация.

Но тот факт, что совершавшийся в XIX веке повсеместно и в самых широких масштабах процесс «отпадения от веры» мог иметь столь значительные социально-психологические и даже социально-экономические последствия, как раз и показывает, что по своему внутреннему духовному содержанию, по своей глубинной духовной сути он был вовсе не таким простым и малозначашим, каким мог казаться на первый взгляд. Вот почему с этой точки зрения та будничность и естественность, та незаметность «отпадения от веры», которые были столь характерны для XIX века, образуя собою общий социологически-показательный духовный фон эпохи, в то же самое время — в другом, более глубоком и важном измерении — были для этого процесса, для его внутренней сути совсем не показательны. Они, эти психологические параметры, характерные именно для уровней массового сознания, отражали его существо, как всегда и бывает в таких случаях, лишь в очень *упрощенной* и даже *превращенной* форме, скрывавшей его более глубинные пласты и смыслы. Потому что то, что на поверхности жизни казалось в XIX веке уже почти что формальным актом освобождения от всякого рода изжившей себя, как скажет тот же Толстой, «сверхъестественной» чуши, от всякого рода «суеверий» и «нелепостей» вроде «бессмысленного целования» «крашенных досок», «истлевших портков» или «платков» мнимых «святых»; то, что выглядело и воспринималось сплошь и рядом как простое изгнание из духовного обихода некоего фантастического, невежественного, недостойного просвещенного человека XIX века представления о некоем всемогущем существе, управляющем судьбами мира и человека, — все это было на самом деле, в своей глубинной сути, событием, которое таило в себе духовные бездны, неразличимые лишь в тумане слепого конформистского подчинения интеллектуальным приличиям эпохи. Но они,

эти бездны, тотчас же разверзались перед духовным взором человека, как только к свершившемуся акту естественного и незаметного «отпадения от веры» прикасалось острое проснувшегося сознания, аналитической мысли.

Вот эту-то ситуацию и засвидетельствовала толстовская «Исповедь», где Толстой с потрясающей искренностью и силой рассказал о том, что с ним произошло, когда перед ним встал вдруг вопрос о смысле его жизни и он, после долгих и мучительных поисков ответа на него, убедился, что никак этот ответ найти не может.

В самом деле, ведь о чем, собственно, спрашивал Толстой, задавая себе вопрос о том, есть ли в его жизни какой-либо неуничтожимый смертью смысл?

Он спрашивал, как он сам же это определяет, об отношении своего *конечного* существования к тому *бесконечному* во времени и пространстве миру, одной из «точек» и одним из мгновений которого и было конечное его существование. Он спрашивал о том, есть ли в его конечном существовании какое-то содержательное начало, которое связывало бы его с бесконечностью, — начало, жизнь или действие которого не исчезали, не обрывались бы никогда даже и после смерти и бесконечное существование которого и придавало бы тем самым неуничтожимую целесообразность его конечной жизни — придавало ей *разумный* (неуничтожимый) смысл.

Вот это «отношение конечного к бесконечному», без которого, как понял Толстой, «не может быть ответа» на его вопрос, и стало для него той «загадкой сфинкса», которую он пытался разрешить, обращаясь поочередно то к астрономии, то к физике, то к житейскому опыту других людей, то к умозрительному знанию. И вся мучительность, вся отчаянность его положения тем и порождались, что в системе этой единственно приемлемой для него, «образованного человека» XIX столетия, естественно-научной и научно-философской ориентации, на путях именно этого, признаваемого им единственно достоверным внерелигиозного знания он и не мог никак обнаружить то, что можно было бы назвать действительно разумным (неуничтожимым) смыслом его жизни. Он не мог придать поэтому разумного, неуничтожимо-целесообразного значения ни одному своему поступку и делу, а между тем он был совершенно убежден, что только на *таком* основании и может держаться всякая сколько-нибудь надежная и «разумная» система нравственных ценностей, система самых главных, исходных принципов жизненно-практической ориентации в мире.

И вот это-то и было самым страшным для него в создавшемся положении — то, что на месте некоей глубинной внутренней связи вещей, которая указывала бы ему на какой-то безусловный принцип, позволяющий понять, почему *это* хорошо, а *то* — плохо, почему нужно поступать *так*, а не *иначе*; на месте этой внутренней безусловной связи, наличие которой казалось Толстому как бы само собою разумеющимся в те времена, когда начавшие мучить его вопросы откидывались им как «глупые», «детские» и «простые» и он был уверен, что стоит только захотеть, сесть, подумать, и он тут же ответит на них, — на месте этой связи, этих само собою разумеющихся ответов, этой внутренней обоснованности его привычных жизненных ценностей перед ним оказалось вдруг, к его ужасу, пустое место. Полный вакуум. Зияющая дыра.

Но ведь в том-то и дело, что эта зияющая дыра, это пустое место оказались именно там, где раньше все было заполнено ответами веры!.. В том-то и дело, что и сам вопрос, перед которым оказался вдруг Толстой и сутью которого, как он понял, было установление отношения конечного к бесконечному, — сам этот вопрос принял для него такую форму во многом именно потому, что в системе старого, когда-то привычного для Толстого религиозного мирозерцания он и решался как раз в рамках отношения конечного к бесконечному и никаких иных решений не предполагал. Это была *привычная, устоявшаяся*, как бы сама собой разумевшаяся модель сознания, и недаром Толстой вынужден был в конце концов понять это. А поняв — с удивлением обнаружить и признать, что, «как ни неразумны и уродливы ответы, даваемые верою», все-таки они имеют то преимущество», что как раз и «вводят в каждый ответ отношение конечного к бесконечному, без которого не может быть ответа. Как я ни поставлю вопрос: как мне жить?— ответ: по закону Божию. Что выйдет настоящего из моей жизни?— Вечные мучения или вечное блаженство. Какой смысл, не уничтожаемый смертью? — Соединение с бесконечным Богом, рай».

Так опыт мучений, пережитых Толстым и заставивших его признать, что прежние ответы религии, как ни казались они ему «неразумны», все-таки придавали «конечному существованию человека смысл бесконечного» и потому могли служить (пока в них верили) неким действительно безусловным принципом жизни человека, основанием всех его нравственных норм, — опыт этот еще раз обнаружил и подтвердил некую очень важную для понимания случившегося с ним вещь.

Он обнаружил и подтвердил, что тот акт отпадения от веры, который столь естественно и спокойно был пережит когда-то Толстым, отнюдь не был, оказывается, да и не мог быть по своей природе, всего лишь актом некоего простого *отказа* от самого по себе «понятия» о Боге, изъятием из сознания всего лишь одной этой призрачной «инстанции».

Напротив, он подтвердил, что то, что выглядело как всего лишь *простое освобождение* от фантастического, нелепого, недостойного образованного человека XIX столетия представления о сверхъестественном существе, заправляющем делами всего мира и человечества, было на самом деле изъятием некоего *замкового камня, державшего собою целый свод фундаментальных духовно-нравственных норм, критериев и принципов, определявших собою всю систему исходной жизненно-мировоззренческой ориентации человека в мире*, служивших той системой координат, которою задавалось исходное понимание, переживание и ощущение человеком *смысла, цели и назначения его жизни*. Плохо или хорошо держал этот религиозный замковый камень систему таких представлений, сознательно, продуманно или на уровне не критически усвоенной и принятой от общества и времени «мифологемы» утверждалось в душе и в сознании верующего внутреннее сцепление всего этого свода в единую систему с замковым камнем бытия Божьего во главе, но оно, это сцепление, было, свод этот держался *этим* камнем. А потому, когда замковый этот камень веры, разъединенный атеистическим воздухом эпохи, как-то незаметно и тихо истаявал, вываливался и в один прекрасный момент человек обнаруживал вдруг, как говорит Толстой, на месте веры «пустое место», это «пустое место» образовывалось на самом деле не только там, где была сама по себе вера. Это пустое место образовывалось и в самом центре всей привычной системы его жизненной ориентации в мире, в центре его нравственно-ценностного мира, к которому сходились все его представления о добре и зле.

Да, человек мог очень долго не замечать этого «пустого места», как не замечал это даже Толстой, долгое время по инерции полагавший, что и после его отпадения от веры в нравственном мире его привычных, с детства усвоенных и в процессе дальнейшего «самосовершенствования» еще более закрепленных представлений о дурном и хорошем по-прежнему царит полный порядок. И такая иллюзия могла существовать, конечно, только потому, что практически, в самом живом процессе жизни утрата

человеком религиозной веры вовсе не обязательно влекла за собой немедленную утрату и той, внутренне связанной с верой и когда-то воспринятой вместе с нею традиционной системы непосредственных нравственных критериев и ориентиров, которая реализовалась в живой конкретности каждодневных поступков и реакций человека, его симпатий и антипатий, предпочтений и отталкиваний. Напротив, эта привычная, выросшая на почве христианской культуры система нравственности, взятой в общегуманистическом ее содержании, не только могла по-прежнему определять собою все содержание его непосредственного нравственно-духовного обихода, но могла восприниматься в этом общегуманистическом своем качестве даже и как бы что-то *совершенно самостоятельное, непосредственно очевидное*, не зависящее от каких-либо религиозных к ней «привесков».

Так было и у Толстого: не замечая, что на самом деле свод его нравственных ориентиров давно уже повис в воздухе, он по-прежнему воспринимал в качестве вполне и несомненно внутренне обоснованной свою привычную уверенность в том, что он делает полезное, разумное и нужное дело, служа духовному прогрессу человечества, создавая культурные ценности, делая добро другим людям, заботясь о просвещении крестьянских детей, о собственной семье и т. д. и т. п.

Но так могло продолжаться лишь до тех пор, пока все эти привычные представления, дела и заботы не поворачивались вдруг к человеку неожиданным и тревожным «зачем?», то есть пока проснувшаяся его мысль не спохватывалась все-таки посмотреть и проверить, *на чем же держится* вся эта привычная его система нравственно-духовной ориентации в окружающем мире. И вот тогда-то и происходило то, что произошло с Толстым, чуть только он попытался произвести такую проверку: человек обнаруживал себя среди груды развалин там, где только что высился как будто бы стройный мир его духовности...

Итак, пережитую Толстым ситуацию утраты им «разумного» смысла его жизни и в самом деле нельзя, как видим, понять только как форму вызревавшего в Толстом бунта против неправд своей и окружающей социальной жизни. Эта ситуация обладала, как видим, еще и неким своим, собственным содержанием очень широкой типологической значимости. Ибо личным своим опытом обнаружения «пустого места» там, где он хотел найти «разумный» смысл человеческого бытия, Толстой выразил саму суть того важнейшего для эпохи духовного процесса массового «отпадения от

веры», который по своему реальному содержанию был не просто процессом отказа от некой устаревшей «гипотезы» существования Бога (в которой, как выразился Лаплас, разум нового человека уже не *нуждался* для объяснения мира), но был процессом кардинального разрушения и «изъятия» из этого нового «разума» *всей системы* жизненного ориентирования в мире, когда-то основанной на этой «гипотезе». И прежде всего, конечно, — ориентирования этического. Пережитая Толстым ситуация была, иначе говоря, ситуацией, глубоко *типической* для всякого «образованного человека» его эпохи, отказавшегося от веры и в конце концов сумевшего отдать себе отчет во всем действительном содержании этого акта как акта неизбежного отказа и от всех соответствующих прежних смыслообразующих принципов жизни.

Это была ситуация типичного для эпохи интеллектуального и психологического *кризиса* той *этической бездумности*, той *этической «невменяемости» стихийного безрелигиозного сознания*, которая никак не могла быть адекватным выражением действительной сути этого сознания, а потому неизбежно и должна была изживаться на более высоких уровнях интеллектуальной вмняемости.

Это был *кризис этических иллюзий в стихийном безрелигиозном гуманизме* — вот самая суть того духовного акта, который и нашел — тоже нашел — свое выражение в личном кризисе, пережитом Толстым и связанном с утратой им смысла жизни.

И это и есть тот *первый вывод*, который мы не только можем, но и должны, в сущности, сделать, внимательно всматриваясь в то, что произошло с Толстым на «вершине» его жизни.

6. Заполнение вакуума

Но если мы должны признать, что отчаяние, пережитое Толстым, когда он убедился, что не может найти никакого разумного оправдания своей жизни, было при всем его личностном «толстовском» своеобразии безусловно *типологичным* для ситуации безрелигиозного сознания, постигающего логику неизбежных нравственно-мировоззренческих последствий «отпадения от веры», то из этого следует и *второй важный вывод*, который мы можем и должны сделать, вглядываясь в природу пережитого Толстым духовного процесса. И этот вывод будет затрагивать уже ту неумную энергию, которую проявил Толстой в своих бесконечных поисках этого «разумного» смысла жизни — как и вообще весь его колоссальный, в течение трех десятилетий, труд по возведению зда-

ния той своей «разумной веры», которая и призвана была раскрыть и обосновать этот найденный им (действительно или иллюзорно — это другой вопрос) «разумный» смысл человеческого бытия.

Действительно, ведь если неизбежное для всякого вменяемого сознания освобождение от этических иллюзий стихийной безрелигиозности закономерно приводило к обнаружению полного распада всей традиционной системы ценностной ориентации человека в мире, основанной на вере, то это значит, что человек оказывался тем самым *перед столь же неизбежной необходимостью* некой *новой огромной мировоззренческой работы*, способной заткнуть ту черную дыру, которая образовывалась в здании его нравственности при выпадении из него «замкового камня» веры. Другими словами, это значит, что духовная ситуация всемирного кризиса религиозного сознания по самой своей природе никак не могла быть лишь *чисто отрицательной* по своему содержанию и природе — ситуацией лишь самого по себе «отказа» от веры и связанной с нею соответствующей системы нравственных представлений, ситуацией одной лишь *утраты* прежнего религиозного мирозерцания.

Напротив, с акта этой утраты она, в сущности, только и начинала развертывать все свое действительное содержание как ситуация выхода к каким-то *новым* системам мировоззренческих ценностей, необходимость которых человек немедленно осознавал, как только с избавлением от «суеверий» и «предрассудков» религиозной веры он обнаруживал груды развалин на месте прежнего стройного здания своих ценностно-нравственных представлений о мире.

Это была ситуация обнаружения того, что ему предстоит *заново* — и уже на каких-то *иных* основаниях — соорудить это здание, державшееся ранее на фундаменте традиционной веры, — *заново выстроить, обосновать и оправдать перед судом своего сознания весь этот конституционно необходимый ему для жизни мир смыслообразующих представлений о ней.*

Это была ситуация обнаружения *духовного вакуума*, который человеку только еще предстояло — необходимо и неизбежно — как-то *заполнить*.

И вот в этом-то «заполнении» и состояла *вторая* важнейшая черта и особенность эпохи всемирно-исторического кризиса религиозного мировоззрения, в условиях которой извивались жизнь и культура Нового времени вообще и XIX века в особенности. Это действительно была эпоха не только *разрушения*, но и попыток со-

зидания, и вот почему именно фундаментальные мировоззренческие проблемы этики и приобрели, как известно, в этот период особую, небывалую дотоле теоретическую остроту и актуальность, оказавшись в самом центре идейной борьбы времени.

Напомню в этой связи хотя бы о том, например, какое важное, можно сказать, первостепенное значение приобрела именно *этическая* критика религии и разработка новой, внерелигиозной нравственности уже в домарксовом материализме XIX века (новая «религия любви» Л. Фейербаха, «разумный эгоизм» Н. Чернышевского и т.п.). Напомню о том, что и марксизм, оказавший с середины XIX века столь решительное влияние на весь ход мирового исторического развития и уже к концу XIX — началу XX века превратившийся в одно из самых мощных и влиятельных идеологических течений эпохи, а чуть позднее овладевший сознанием десятков и сотен миллионов людей, тоже с самого начала обозначил себя как мировоззрение *принципиально и воинствующе атеистическое*, «раз и навсегда» объявив, по словам Энгельса, «войну... религии и религиозным представлениям» именно за то, что в религии человек «утрачивал... свою собственную сущность, отчуждал от себя свою человечность»¹. Иными словами, он так же противопоставил себя религии прежде всего с точки зрения *жизненно-духовной ориентации человека в мире*, его *этического самоопределения*, индивидуального и социального, выдвигая на первый план тот факт, что «идея бога *всегда* усыпляла и притупляла социальные чувства»² и что поэтому первоочередной духовной задачей человека нового времени является «познать себя самого, сделать себя самого мерилом всех жизненных отношений, дать им оценку сообразно своей сущности, устроить мир истинно по-человечески, согласно требованиям своей природы»³.

В советские времена все это известно было всякому едва ли не со школьной еще скамьи, и потому, не задерживаясь более на этих общеизвестных вещах, я напомню еще только о том, на что обычно обращают в этой связи гораздо меньше внимания, но что тоже имеет как раз самое прямое отношение к нашей теме.

Я говорю о том очевидном, отмечаемом всеми историками оживлении в конце XIX — начале XX века духовно-философских исканий, связанных с возвращением к системе религиозных

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 592, 594.

² Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 48. С. 232.

³ Маркс К., Энгельс Ф. Собр. соч. Т. 1. С. 593.

принципов жизненно-этической ориентации человека в мире, которое явилось, в сущности, характернейшим продуктом той же ситуации всемирного кризиса религиозного сознания. В контексте нашей темы особенно важно напомнить в этой связи прежде всего о таком крупнейшем явлении в духовной жизни эпохи, как русский религиозно-философский идеализм конца XIX — начала XX века, не случайно до сих пор пользующийся на Западе славой русского религиозно-философского Ренессанса.

Это течение, представленное столь громкими именами, как Вл. Соловьев, Д. Мережковский, В. Розанов, К. Леонтьев, Н. Бердяев, С. Булгаков, С. Франк, П. Флоренский, Л. Шестов и другие, возникло, как известно, в качестве прямой ответной духовной реакции на материалистические и атеистические традиции русской общественной мысли, связанные прежде всего с освободительным движением. Но характерно, что если говорить не о *«практически-политическом»*, как сказал бы Ленин, смысле этого течения (что и стало темой известной его статьи «О “Вехах”»), а об имманентной, собственно теоретической логике, на которой *«выстроилось»* это течение, то эта логика была в своем принципиальном существе как раз *той же самой*, что, как мы еще увидим это, заставила обратиться к религии и Л. Толстого, искавшего ответ на свой «главный вопрос жизни». Недаром Н. Бердяев, один из вождей «нового религиозного сознания», «новой религиозной общественности», пытаясь позднее, уже на закате своей жизни, определить в своей философской автобиографии («Самопознание». Париж, 1949) главные принципы своей философской ориентации, прошедшие через всю его жизнь, сказал: «Я вижу два первых двигателя в своей внутренней жизни: искание смысла и искание вечности». И подчеркнул, что *«искание смысла было первичнее* искания Бога, искания вечности...».

Но то же самое, в сущности, можно сказать и в отношении всех других крупнейших представителей русского религиозно-философского Ренессанса, причем показательно, что все они в этом «первичном» искании «смысла» прошли так или иначе через период отрицания религии, увлечения позитивистскими и материалистическими идеями века и, собственно, именно на их «преодолении» (опять-таки с *этической* прежде всего точки зрения) и сформировались в религиозных мыслителей. Так, уже Вл. Соловьев, родоначальник всего этого нового русского идеализма, пережив в студенческие годы краткий период отпадения от веры, с полной определенностью обозначил уже в ранних своих философ-

ских работах, направленных против новейшего западного «позитивизма», против «века философского отчаяния», это исходное выдвижение в центр своих философских исканий именно *этической* прежде всего проблемы, проблемы «смысла жизни», интерпретировав ее как проблему определения *безусловных* целей и принципов жизни, отыскания ее *абсолютных* ценностей и критериев.

И эта же постановка вопроса стала исходной и для всех других русских религиозных мыслителей соловьевского и послесоловьевского поколений. И С. Булгаков, пришедший к идеализму, подобно Н. Бердяеву, от «легального марксизма» и начинавший с таких же попыток «научного обоснования» этического идеала в пределах неокантианства, соединенного с марксизмом, и С. Франк, проделавший сходную эволюцию, и Дм. Мережковский, дольше всех не порывавший с русской революцией, и позднее П. Флоренский, который не случайно начинает свой «Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах» («Столп и утверждение истины») с глав («писем»), выдвигающих во главу угла задачу отыскания «жизненной истины», способной «осветить» человеку его жизненный путь, — все они осознают этическую проблему «смысла жизни» как первичную, основную проблему своего «философствования», как проблему поисков исходного основания для решающих критериев и ценностей человеческого бытия, способных стать безусловным содержанием человеческой жизни и человеческой культуры. Точно так же полностью в параметрах этой же принципиальной ориентации разрабатывают и свою «метафизику пола» В. Розанов, утверждающий абсолютную ценность религиозно интерпретированной «частной жизни»; и свою «этику» «личного спасения» К. Леонтьев, пытавшийся выстроить даже целую иерархическую шкалу абсолютных ценностей бытия, распределенных по его «кругам» (внутренняя духовная жизнь, мораль, общественно-социальные отношения и т. д.); и, наконец, даже свою «философию веры» Л. Шестов, своеобразная экзистенциалистская проблематика которой тоже вся была выдвинута именно в процессе поисков им «последней», абсолютной «истины-мудрости», на которую может и должен ориентироваться человек, осознавший трагическую безысходность своего существования в мире земной «конечности» и «необходимости». Каждым из названных авторов проблема отыскания этой «последней истины» человеческого существования выдвигалась в качестве *центральной* проблемы современного философского

знания, и каждый из них именно необходимостью решения этой проблемы и обосновывал возвращение к религии, выражая тем самым общую для всего этого течения убежденность в том, что нахождение безусловных принципов ориентации человека в жизни, способных придать его существованию действительно «неуничтожимый» смысл, возможно только на путях религиозного сознания, только при «введении» в этику инстанции Бога как абсолютного начала, источника и гаранта бытия. Именно на этой логике, воспроизводящей, как нетрудно понять, основную идею кантовского «практического разума», возник весь русский религиозный идеализм конца XIX — начала XX века; именно на ней были выстроены все его метафизические, космогонические и историософские конструкции — от метафизики «мировой души» Вл. Соловьева до философии «свободного духа» Н. Бердяева, выразивших собою «искания Бога» во имя отыскания «смысла».

Но Бога ищут только там и тогда, где и когда его существование представляет уже для вашего сознания проблему, которую надо решить, — где и когда он «утерян». Необходимость обосновывать и доказывать, что без принятия «гипотезы» Бога невозможно решение таких-то и таких-то жизненно-этических проблем, только в том случае и может возникнуть, когда уже существует реальная традиция и реальный духовный контекст обсуждения этих проблем, при которых Бог и рассматривается именно как «гипотеза», — традиция и контекст, с которыми уже невозможно не считаться.

Но, таким образом, всей этой внутренней своей логикой русский религиозно-философский идеализм конца XIX — начала XX века тоже выразил себя как явление, порожденное именно эпохой всемирного кризиса религиозного мировоззрения, ее атмосферой и глубинными запросами. Именно эта эпоха, эта ситуация всеобщего «изживания» религиозности, и сделала то, что даже для религиозно-философской этики, способной опереться как будто бы на многовековую духовную традицию, обращение к религии тоже стало уже своего рода *проблемой*, решать которую приходилось заново, принимая в расчет и практическую безрелигиозность века, и новый тип рационалистического сознания, сформированный успехами опытного знания, и все те контраргументы атеистического гуманизма, которые обойти теперь было уже просто невозможно. В глазах рационалистически ориентированного индивида новой эпохи все это требовало отыскания уже каких-то новых доводов в пользу возврата к традициям рели-

гиозного мироотношения — доводов, учитывающих этот новый интеллектуально-рационалистический контекст эпохи.

Так ситуация кризиса традиционной религиозности, в атмосфере которой развивалась вся духовная культура XIX века, и в этом своем отражении, в сфере религиозно-этических поисков русской философской мысли конца XIX — начала XX века, снова обнаружила и подтвердила свою глубинную суть как ситуация, поставившая сознание эпохи перед теми «проклятыми» духовными проблемами человеческого бытия, поиски решения которых и стали ее основной сутью, главным содержанием ее духовной жизни — независимо от той или другой идеологической направленности этих поисков.

Но если это так, то ведь на фоне духовно-философских исканий эпохи, безусловно связанных с исходной ситуацией кризиса религиозности и вызванных к жизни ее скрытым запросом, — на этом фоне и мучительные поиски Толстым ответа на свой «вопрос жизни» тоже обнаруживают, стало быть, свою отнюдь не индивидуальную природу. И обнаруживают настолько ясно и очевидно, что, собственно, можно только поражаться тому, как Плеханову могло в свое время прийти в голову объявить поиск Толстым «смысла» жизни достойным внимания разве лишь тех «идеологов высших классов», которые, «не имея широких общественных интересов, стремятся наполнить свою *душевную пустоту* разными религиозными исканиями...».

Нет, не пустоту обреченно-классовой барской души своей, неспособной освободиться от позорного клейма своего социального происхождения, пытался заполнить Толстой своими «религиозными исканиями» смысла жизни. Он пытался решить кардинальной важности духовную проблему, которая рождена была *объективной духовной ситуацией* эпохи и недаром стала поэтому в центре внимания всех ее важнейших идейно-философских движений. А это значит, что его учение, его «разумная вера» тоже должны быть признаны столь же *типическим* для эпохи «Смерти Бога» явлением, как, к примеру, и весь русский религиозно-философский идеализм конца XIX — начала XX века, в контексте которого эту его «разумную веру» только и можно понять и объяснить.

Вот почему точно так же, как и вообще всю кризисную пору в судьбе Толстого нельзя свести лишь к состоянию вызревавшего в нем недовольства несправедностью своей жизни, — точно так же нельзя увидеть и в той работе, которую проделал Толстой, создавая свое учение, лишь способ избавления от этого состояния. У его мировоззренческих поисков и построений тоже был, как ви-

дим, *свой собственный объективный предмет*, если только можно назвать предметом некоторое, так сказать, его «отсутствие» — *тот этический «вакуум», который возникал в процессе «отпадения от веры» и насущная необходимость заполнения которого была удостоверена всем духовным движением эпохи.*

Вот *второй вывод*, который мы тоже, очевидно, не только можем, но и должны сделать, пытаясь разобраться в том, что же именно произошло с ним после того, как на «вершине жизни» он не смог вдруг разглядеть ее смысл и, преодолев отчаяние, принялся за его поиски и его обоснование.

7. «Вопрос жизни»

Итак, «вопрос жизни», когда-то едва не доведший Толстого до пули или петли, по крайней мере уже в двух очень важных отношениях должен быть освобожден от подозрений, что он представляет собою всего лишь иллюзорный побочный продукт каких-то более глубоких и важных нравственно-психологических состояний Толстого, связанных прежде всего с его социально-нравственным самоощущением. Мы не можем признать его таким эпифеноменом, во-первых, потому, что уже и сама начальная неспособность Толстого ответить на него выразила собою очень важную для его эпохи типологическую духовную ситуацию — ситуацию действительного, реального «истаивания» «замкового камня» смысла в атмосфере повсеместного и массового «отпадения от веры». И мы не можем признать этот «вопрос жизни» таким эпифеноменом, во-вторых, и потому, что упорные поиски Толстым ответа на этот вопрос тоже выразили собою некую объективную и тоже типологическую потребность нового безрелигиозного сознания эпохи в замене отрицаемой им системы ценностей на какую-то новую, построенную на ином основании, — потребность, подтвержденную этикоцентрическим характером всех основных духовно-философских исканий эпохи.

Но этого мало: мы не имеем права списывать этот вопрос по ведомству эпифеноменов и еще по одной, *третьей*, и тоже очень важной, причине — по той причине, которая позволяет нам утверждать, что Толстой вполне правомерно называл вопрос о смысле жизни — и притом именно о *безусловном* смысле жизни — не как-нибудь, а *вопросом жизни*.

В самом деле, ведь человек — это, как говорит у Достоевского герой «Записок из подполья», «животное по преимуществу сози-

дающее, *присужденное стремиться к цели сознательно* и заниматься инженерным искусством, то есть вечно и непрерывно дорогу себе прокладывать хотя бы куда бы то ни было». Или, если прибегнуть к образам иного ряда и воспользоваться знаменитой формулой, гласящей, что жизнь есть не что иное, как форма существования белковых тел, то можно сказать и так: человек есть такое «белковое тело», сама форма существования которого, в отличие от всех других, определяется тем, что это «белковое тело» не может функционировать иначе, чем ставя перед собой те или иные *сознательные цели*. Потому-то даже если бы это «белковое тело», «присужденное» заниматься «инженерным искусством», и хотело, оно всё равно не в состоянии, обладая сознанием, оставаясь вменяемым, «выпрыгнуть» из рамок целесообразно оправданного и ориентированного поведения, хотя бы эти рамки и были предельно широки — вплоть даже до отказа от преследования любых определенных целей, как это и пытался осуществить подпольный «парадоксалист». Способность эта, «присужденность» эта к сознательно-целесообразной деятельности, к «прокладыванию дороги» в избранном направлении — *неотъемлемая* особенность самого *устройства* этого «инженерного существа», этого «белкового тела». И все дело в том, что, поскольку это «существо», или «тело», наделено разумом с его неистребимым стремлением к завершённой системности своих представлений о любом предмете, оно не может функционировать иначе, чем устанавливая еще и определенную, сознательно обоснованную *иерархию* этих целей во главе с последней такой, «завершающей» *целью* — *смыслом* всего своего бытия в целом.

Ничего не поделаешь — таково тоже само *устройство* человека, ибо разум, данный ему, — это не простая замена инстинкта, не просто некое орудие приспособления к среде и борьбы за существование, но способность видеть и воспринимать мир в том измерении бесконечности, которое соответствует универсальной природе сознания и благодаря которому любая *конечная* цель — то есть цель, *исчезающая* в какой-то момент времени, теряющая за какими-то временными пределами всякое свое значение, — не может не представляться человеческому сознанию *отрицающей* самое себя в этом итоговом исчезновении. А значит, в последнем, предельном счете именно «неразумной», «бессмысленной». Кант в своей «Критике чистого разума», касаясь так называемых «трансцендентальных идей» и их «диалектики», обнаружил и показал эту фундаментальную особенность самого «устройства» че-

ловеческого разума с такой исчерпывающей ясностью и полнотой и так красноречиво продемонстрировал неустранимость этого принципа для сферы морального сознания человека в своей «Критике практического разума», что после него, собственно, эту очевидность можно уже и не доказывать.

Вот почему так всегда и характерна для человека потребность именно в *безусловном* принципе жизни.

Вот почему он ищет всегда такие цели и смысл ее, которые непременно обладали бы тем или иным достоинством *неуничтожимости*, могли бы быть в определенном отношении дороже самой жизни,

И вот почему он действительно способен, как мы знаем, даже и пожертвовать собой ради таких целей, когда он их обретает и когда оказывается в ситуации выбора между отказом от них или отказом от жизни. Говоря языком современных понятий, только безусловное преодолевает наш онтологический страх, побеждает смерть. Толстой выражал это иначе, но совершенно точно по существу, когда писал, что «с тех пор как есть люди, они отыскивают для жизни цели вне себя: живут для своего ребенка, для семьи, для народа, для человечества, для всего, что не умирает с личной жизнью». Вы можете удивляться и недоумевать, почему он сам не захотел признать такую жизнь «для семьи, для народа, для человечества» «разумной», но это уже другая проблема, а сама постановка вопроса о разумном смысле жизни именно как о таком ее смысле, который неуничтожим смертью, вполне, повторяю, правомерна и даже является, в сущности, единственно адекватной самой природе человеческого сознания.

Выше я обращал внимание читателя на то, что эта постановка вопроса, обращенная к связи «конечного» с «бесконечным», в реальном жизненном опыте Толстого была, несомненно, подсказана ему привычками прежнего его мышления, ориентированного в системе традиционного религиозного мирозерцания именно на такую связь.

Но теперь мы можем сказать, что вместе с тем это была и не просто такая вот привычная, всего лишь «неизжитая» форма морального сознания, «застрявшая» в Толстом после того, как он отошел от религии, но не успел еще освободиться от навыков прежнего сознания. Здесь не только в навыках дело, здесь дело и в природе самого человеческого сознания — в *экзистенциальной* потребности человека именно в *безусловном* смысле своей жизни. Другое дело, что на уровнях массового сознания эта конституци-

онная потребность человека удовлетворяется сплошь и рядом разного рода идеологическими клише и мифами, бездумно воспринимаемыми от окружающей среды и вовсе не имеющими *действительно безусловного* характера. Но они всегда выступают *под видом* таких безусловностей и потому и способны плотно прикрывать собою то место в духовном мире человека, которое предназначено в нем именно для центрального смыслообразующего его ядра. Следовательно, сама по себе человеческая потребность в таком ядре подобного рода подменами не только не «отменяется», но, напротив, лишь подтверждается.

Так было и с Толстым. Пока эта потребность плохо ли, хорошо ли, но удовлетворялась в нем, хотя бы и на уровне иллюзии, что в его нравственном мире все в порядке и без Бога, он ее как бы и не замечал. Но стоило только проснувшейся рефлексии обнаружить иллюзорность этого насыщения, как она сразу же заявила о себе властной жадной новой для себя пищи. Толстой не был здесь исключением — он выразил своим опытом всего лишь общую закономерность.

Но ведь тем самым он опять выразил закономерность, которая была типологична именно для эпохи религиозного кризиса. Недаром именно в эту эпоху заговорили так усиленно о «смысле жизни» — само понятие это, при всей своей древности, стало как бы ее символом, ее опознавательным знаком. Пока человек Нового времени, даже уже отказавшийся от веры, продолжал тем не менее жить в ситуации этически «невменяемого» сознания, он, естественно, ни о каких исканиях «смысла жизни» и думать не думал. Но как только он обнаруживал, что на месте его нравственности на самом деле груда развалин, черная дыра, он немедленно обнаруживал и то, что жить с этими развалинами и с этой дырой, зияющей в самой сердцевине твоей души, оказывается, никак нельзя. Со всей очевидностью непосредственного отчаяннейшего ощущения он обнаруживал, что человек — это и в самом деле, как скажет потом у Достоевского Великий Инквизитор, такое существо, которое без «представления себе, для чего ему жить... скорей истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы...». И сразу же, естественно, начинались поиски этого «для чего жить», сразу же вспоминалось и становилось центральным старое и почти забытое понятие *смысла жизни*...

Итак, и сама выдвинутая Толстым форма вопроса о смысле жизни именно как о *безусловном, неуничтожимом* смертью смысле, и само отношение его к нему именно как к вопросу *жизни* —

все это тоже, как видим, должно быть признано обладающим очень серьезным типологическим для эпохи содержанием. Во всем этом выразился тот крайне важный для понимания этой эпохи и ее духовной культуры факт, что ситуация религиозного кризиса с особой обнаженностью и, в сущности, впервые очевидно для широкого общественного сознания как раз и выявила именно *экзистенциально-первичный характер человеческой потребности в безусловном смысле жизни*. Это можно назвать *третьей* важнейшей отличительной чертой этой эпохи, объясняющей очень многое в самом характере ее духовной культуры, ее философии и ее искусства, и это и есть тот *третий важный вывод*, который мы можем и должны, очевидно, сделать, оценивая переживания и поиски Толстого периода его духовного кризиса, в которых нашла свое ярчайшее отражение и *эта* объективная «реалия» его эпохи.

8. «И я покорился...»

Итак, в предыдущих разделах мы проследили, в какой тяжелейший духовный и психологический кризис ввергло Толстого то, что он долгое время никак не мог найти ответ на измучивший его вопрос о неуничтожимом смертью смысле жизни. И мы попытались разобраться в том, почему этот кризис должен быть признан одним из самых ярких индивидуальных отражений той духовной ситуации разложения традиционного религиозного сознания, которая со времен Возрождения приобретала все более масштабный характер, а в XIX века стала явлением поистине эпохальной значимости. Немало внимания уделили мы и вопросу о том, почему искание Толстым безусловного смысла жизни тоже было отнюдь не сугубо личной его «прихотью», а выражением всеобщей, экзистенциально безусловной потребности человеческой души.

И вот теперь нам предстоит разобраться со следующим пунктом нашей темы — посмотреть, как же все-таки попытался ответить Толстой на свой «вопрос жизни», едва не приведший его когда-то к самоубийству. И что из этой попытки получилось.

Мы знаем, и уже не раз об этом говорили, что за ответом на этот главный свой вопрос, разрешения которого он так долго и тщетно искал в «человеческом знании», Толстой обратился в конце концов к религиозной вере. Обратился, как мы тоже уже слышали, потому, что только в ней обнаружил ту возможность связать свое конечное существование с бесконечным во времени и пространстве миром, которую до этого никак не мог найти.

Приглядимся, однако, к формуле, которую дает сам Толстой, рассказывая о том, как совершился в нем этот переход к вере.

«...Я пришел ведь к вере потому, — пишет Толстой в «Исповеди», — что, помимо веры, я ничего, наверное ничего, не нашел, кроме гибели, поэтому откидывать эту веру нельзя было, и я *покорился*».

Не правда ли, здесь сразу же останавливает это — «и я покорился»? Оно звучит несколько странно для человека, обретшего в вере желанное успокоение и избавление от мучений. В нем явно слышится что-то безрадостное, как бы подневольное.

Однако слово это не случайно у Толстого.

В самом деле, почему — *покорился*?

Потому, что принять веру в качестве исходного основания для разрешения важнейшего вопроса жизни, от которого зависела вся его судьба, было, как рассказывает об этом Толстой, совсем для него не просто. Принять веру — это значило для него принять *«неразумное знание»* — то самое, которое он давно уже откинул и которое «не мог откинуть». «Это Бог 1 и 3, это творение в 6 дней, дьяволы и ангелы и все то, что я не могу, — пишет Толстой, — принять, пока я не сошел с ума». И потому-то пойти на это, *согласившись* с этим, *поверив* этому, ему и нельзя было — он мог этому только *покориться*. Покориться в том смысле, в каком покоряются чему-то чуждому, вызывающему внутреннее сопротивление и несогласие.

Из этого нетрудно вывести заключение, что, стало быть, даже и в момент обращения к вере требования «ума», критерии «разумности» были, по-видимому, для Толстого все еще очень существенны и принципиальны — настолько, что отказ от них воспринимался им как насилие над самим собой, как нечто, равное почти сумасшествию.

И это действительно так. Ведь Толстой — не забудем это — вступает в свой новый религиозный поиск из той духовной и психологической ситуации «отпадения от веры», от «привычек» которой он *вовсе не собирался отказываться*. Обладая и дорожа сознанием человека, воспитавшегося на традициях секулярной культуры своей эпохи, на характерных для нее просветительски-рационалистических и сциентистских установках, он с не меньшим основанием, чем Достоевский, мог бы сказать о себе, что он — дитя своего века, века «неверия и сомнений». И не случайно позднее в своей критике «догматического богословия» он так часто говорит о неприемлемости религиозных обрядов, чудес, су-

еверий и тому подобного именно для *современного* человека, для которого стало уже как бы второй его природой, чем-то естественным и непереступаемым верить только опыту, достоверному знанию или логической убедительности «разумного усмотрения» («соблазн этот до такой степени очевиден <...> нам, образованным людям»; «внушение народу этих чуждых ему, отжитых и не имеющих уже никакого смысла *для людей нашего времени* формул...» — и т.п.).

Вот почему в «Исповеди» Толстой и заявляет, что принять религию с ее бессмысленными для разума атрибутами — это означало для него «надсмеяться над тем», что было для него «*свято*»; вот почему он и говорит, что сделать это — значило бы «отречься от разума», а это «еще невозможнее, чем отказаться от жизни». И вот почему, кстати сказать, задавая свой «вопрос жизни», Толстой все время и спрашивает именно о *разумном* смысле жизни, — терминология, тоже, как нетрудно понять, прямо соответствовавшая структуре сознания, верховным стремлением которого было постичь мир в параметрах рационального измерения, а верховным мерилom — достоверность и убедительность «разумного усмотрения».

Почему я обращаю на это внимание читателя?

Да потому, что с этих позиций Толстой не только *н а ч и н а л* свой путь в веру. Он и весь этот путь — от первоначального акта принятия веры и кончая всеми деталями конкретной разработки своего учения — стремился проделать, оставаясь верным этой же первоначальной своей рационалистической установке: с позиций разума, и только разума.

Более того — настойчиво выдвигая и постоянно и торжественно провозглашая эту установку именно в качестве *безусловного, методологически-обязательного*, как сказали бы мы сейчас, *исходного своего принципа*. За годы своей долгой жизни он изменился во многом, но только не в этом, и недаром апологетическая тема человеческого разума лейтмотивом проходит через *все* его творчество, начиная с юношеских дневников 1847 года, где он, девятнадцатилетний, объявляет разум «первенствующею способностью человека», и кончая усиленно составлявшимися им в последние годы разного рода ежедневниками и ежемесячниками для чтения, книгами для народа, сборниками изречений, календарями и т.д., где он, подбирая и перелагая на свой лад соответствующие высказывания Руссо или Паскаля, Конфуция или Монтеня, Марка Аврелия или Спинозы, со всех сторон объясняет и обосновывает

этот свой главный принцип жизнепонимания. И вот уже тот же, к примеру, Блез Паскаль, переименованный в более «удобопонятно-го» для народа *Власа Паскаля*, с чисто толстовской рассудительностью и в типично толстовской проповеднической манере внушает своим читателям: «Все наше преимущество заключается в нашей способности разуметь. Одно только разумение возвышает нас над остальным миром. Будем же ценить и поддерживать наше разумение, и оно осветит нам всю нашу жизнь» («Мысли мудрых людей на каждый день»).

Для Толстого нет никаких сомнений в том, что «всякая проповедь, утверждающая что-либо противное разуму, есть обман, попытка устранения *единственного* данного Богом человеку *орудия познания*» («Христианское учение»). Он убежден, что все, что мы знаем в мире, мы знаем только *потому*, что это «познаваемое нами сходится с законами разума, несомненно известными нам». Разум, говорит он, «это тот закон, по которому должны жить неизбежно разумные существа — люди» («О жизни»). Это — «*единственный свет*, который дан человеку для нахождения пути жизни» («К духовенству»).

Вот этот-то «свет», этот-то «закон» Толстой и избирает тем единственным своим «орудием», при помощи которого он пытается создать — и твердо верит, что действительно создает, — новую религию, *соответствующую современному развитию* человечества. Он пытается создать религию, очищенную от таинственности, основанную *только на разуме*, и недаром одно из центральных его сочинений, излагающих его мирозерцание, так и озаглавлено: «Царство Божие внутри вас, или Христианство не как мистическое учение, а как новое жизнепонимание» (1893). И это очень важно нам зафиксировать — что именно такова была его заявка. Заявка на построение здания именно *разумной* веры. Потому что *верность его этой заявке нам и предстоит теперь проверить*.

Посмотрим же, как пытался следовать Толстой им же самим установленному для себя «закону», что из этого у него получилось и почему у него получилось именно так, а не иначе.

9. «Необходимость разума»

Итак, принимая веру, Толстой ясно видел все то ее «неразумие», которое разум его принять не мог, — он мог ему только *покориться*.

Но почему же в таком случае он все-таки покорился?

Да вот по той же самой причине, по которой Толстой и пережил этот акт как акт насилия над собой, акт покорности. Сознавая всю невозможность признать «неразумное знание» веры с ее нелепостями и чудесами, Толстой, как я говорил уже, в то же самое время увидел, что вера, и только вера, вводя понятие и образ бесконечного Бога и вечной жизни, вводит в конечное человеческое существование ту неотторжимую его связь с бесконечным, установление которой и было необходимым логическим условием ответа на его вопрос. Иными словами, он убедился, что тот же самый *разум*, верховное его божество и мерило, который всеми силами протестовал против бессмыслиц веры, — тот же самый *разум* заставляет его все-таки и принять ее.

«Вся неразумность веры, — пишет Толстой, — оставалась для меня та же, как и прежде». Но, продолжает он, «я не мог не признать», что «ответ веры» действительно придает «конечному существованию смысл бесконечного, — смысл, не уничтожаемый страданиями, лишениями и смертью». Толстой по-прежнему отдавал себе отчет в том, что «понятия бесконечного Бога, божественности души, связи дел людских с Богом» и тому подобное «не выдерживают критики разума», что это понятия «недостовверные». Но в то же время он понимал и отдавал себе отчет и в том, что, принимая эти понятия, вводящие конечное человеческое существование в порядок бесконечного, рассматривающие конечное как временную форму существования бесконечного, он как раз и удовлетворяет той потребности своего разума, которая состоит в стремлении найти разумный порядок и смысл в бесконечном мире. Иначе говоря, он увидел и признал, как он пишет, разумную *необходимость* принять эти «неразумные понятия» для того, чтобы в итоге получить тот, отвечающий требованиям разума — *разумный* — смысл бытия и мира, который он искал и без которого жизнь его превращалась в бессмыслицу и нелепость, становилась невыносимой и невозможной.

И он *покорился* этой разумной необходимости, этой потребности своего разума — вот *второй* смысл этого неслучайного и однозначного слова в формуле Толстого. Глядя на чудеса, обряды и нелепости веры, он покорялся ей в том смысле, в каком покоряются чуждому, неправильному, *неразумному*, — не соглашаясь и протестуя. Но он покорился ей в то же время и так, как подчиняются (покоряются) неотразимо убеждающей *разумной* логике, *разумной* необходимости.

Конечно, в этой логике рассуждений и размышлений Толстого, согласно которой выходило, что признать существование Бога

и поверить в него нужно потому, что без Бога мир и жизнь человека превращаются в бессмыслицу, а это делает и саму жизнь невозможной, — в логике этой было некое изначальное, сразу же очевидное и неустранимое слабое место. И на него в свое время очень точно указал Плеханов — как раз в связи с анализом толстовского и некоторых других, сходных с толстовским, религиозных построений. «Из того, что я живу только тогда, когда верю в существование Бога, — писал Плеханов, — еще не следует, что Бог существует». «Нельзя доказывать бытие данного существа или предмета тем соображением, что, если бы этого существа или предмета не было, мне пришлось бы очень плохо». Ставрогин в «Бесах» у Достоевского выражал ту же мысль так: «Чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога».

Понимал ли Толстой эту, как выражается Плеханов, «слабую сторону» своего рассуждения?

Да, понимал. В «Исповеди» он признает, что «понятие Бога — не Бог», и даже прямо заявляет, что «вполне был убежден в невозможности доказательства бытия Божия (Кант доказал мне, и я вполне понял его, что доказать этого нельзя)».

Но он и не пытался *доказывать*, не изображал свое принятие веры как акт, идентичный акту «достоверного знания». Напротив, он четко разделил сферу разумного знания и сферу веры: «религиозное понимание», говорил он, «из всего того, что познаваемо человеком, выделяет то, что не подлежит определению»; вера начинается там, где разум говорит — «не знаю». Он вполне, таким образом, понимал, что с точки зрения кантовского «чистого разума» (который был идентичен для него логически и опытно достоверному знанию) вера есть не что иное, как некий «допуск», гипотетическая модель, но отнюдь не достоверное знание.

Но он настаивал только на том, что этот «допуск» — *необходим* и что это вполне *разумный* допуск, ибо без него мир и жизнь человека лишаются всякого разумно-целесообразного объяснения, теряют смысл, превращаются в полную противоречий нелепость. Он обосновывал, иначе говоря, необходимость веры тем же самым путем (и сам не раз подтверждал это), которым шел к вере и Кант в его «Критике практического разума»: бытие Бога, или, как говорит Кант, Необходимого Существа, не доказуемое теоретически, становится постулатом «практического», морального разума человека — его практической потребности представлять мир как обладающий разумным моральным порядком и тем самым ориентироваться в нем.

Вот почему Толстой так часто и повторял вслед Канту, что хотя «утверждения веры» и «не могут быть доказаны», однако они «не только не содержат в себе ничего противного разуму и несогласного со знаниями людей», но, напротив, «разъясняют то, что в жизни без положений веры представляется неразумным и противоречивым» («Что такое религия и в чем сущность её»). В конце концов, вера в существование бесконечного Бога — такая же, в сущности, *необходимость разума*, совершенно такой же разумный «допуск», как и вера в то, что окружающие нас люди и предметы не есть представление нашего сознания, но реально существуют.

Вот поэтому-то Толстой и принял этот «допуск» — даже вопреки сопротивлению, которое вызывали в нем все эти «неразумные» представления, обряды и мифы, связанные с христианской религиозной традицией. Принял потому, что «гипотеза» эта давала ему возможность верить и исходить из того, что поскольку жизнь его, как и других людей, связана с разумной волей «пославшего» его в этот мир «Необходимого Существа», постольку она и не может не иметь разумного, неуничтожимого смертью значения и смысла — того смысла, без которого проснувшийся к осознанной, разумной жизни человек просто не может существовать.

Так совершилось второе — после первого, детского — «обращение» Толстого. Это был, как видим, уже вполне сознательный, вполне свободный возврат разума, «заблудшего» на путях безрелигиозности, в лоно веры.

Но, подчеркнем, в лоно именно *разумной*, а не «откровенной» веры, и возврат именно *разумный*, а не непосредственный, не в форме простого и цельного акта живого «уверования». Он, этот возврат, совершился по законам «разумного усмотрения» — усмотрения хотя логически и вполне допустимого и даже казавшегося Толстому единственно возможным, однако все-таки сохранявшего все черты именно своей «разумности», то есть обязанного оставаться в ранге усмотрения именно *гипотетического*.

И вот в этом-то все дело — в том, что разумное усмотрение Толстого требовало именно «допуска». В том-то и дело, что в основание всей своей будущей «разумной» религиозной этики Толстой вынужден был положить все-таки не «факт», не «достоверное знание» и не какую-то совокупность «фактов» и «знания», *принятых через Откровение, простым актом веры и выбора*, а именно некое «предположение», некую логическую «гипотезу» о существовании Высшего Бесконечного Разума, сотворившего жизнь и пославшего нас в мир. Это обстоятельство не могло не

предопределить, говоря словами Плеханова, «слабость» всех дальнейших построений Толстого, возводя которые он, напомним это, по-прежнему и очень твердо стремился ни на шаг не отступать от требований «разума». Оно, это обстоятельство, не могло не оказаться для его построений в этой ситуации просто роковым — и мы увидим очень скоро, почему именно оно оказалось роковым. Мы увидим, что оно неизбежно должно было привести и действительно привело Толстого к некоему весьма коварному для него и совершенно неустранимому противоречию, которое, можно сказать, заранее обрекало на неудачу его попытку выстроить здание этики, призванной разрешить «вопрос жизни» на фундаменте религии «в пределах только разума» — на фундаменте его «разумной веры».

10. «Разумная вера»

Но сам Толстой коварной ловушки противоречия, в которое завлекала его мечта о «разумной» религиозной этике, не видел. Во всяком случае, поначалу, когда он только еще намеревался заняться разработкой своей «новой веры» вплотную. Он понимал, конечно, что, приняв «допуск» Бога, он сделал только самый первый шаг на том пути, который предстояло ему преодолеть, чтобы найти разумный, связанный с разумной волей Бога смысл жизни.

Но ему казалось, что как раз этот-то первый шаг и есть самый главный и трудный, все же остальное — дело только терпения, настойчивости, разумной работы сознания. Да и как было сомневаться в успехе такой работы, если, повторяю, в качестве исходного пункта на веру как раз и принималось то «допущение», что этот разумный смысл несомненно существует и что он гарантирован волей Бога, пославшего человека в этот мир для свершения предназначенного ему дела жизни?! Оставалось его только найти, этот «разумный смысл»...

И Толстой принимается за решение этой задачи, не замечая пока никаких ее «ловушек». Напротив, работа над ее решением тем более окрыляет и обнадеживает его, что при первых же своих шагах на этом пути он вдруг открывает для себя возможность избавления от той тягчайшей ситуации, в которой он оказался, принимая веру, и которая заставляла его испытывать унижительное чувство «покорения» «неразумию». В какой-то момент, как рассказывает он в «Исповеди», он вдруг осознает, что принятие веры в существование бессмертного духовного начала отнюдь не нахо-

дится ни в какой разумно-необходимой логической связи со всеми теми «нелепостями» традиционной религии, которым нужно было заставлять себя «покоряться». Наоборот, Толстой приходит к выводу, что в «учении веры» высшая разумная истина просто перепутана с множеством ложных представлений и бессмысленных суеверий, сложившихся в далекие исторические времена, когда люди были грубы и необразованны, и теперь удерживаемых в религии лишь корыстной ложью церковников, которые заинтересованы в сохранении власти над верующей толпой любой ценой. Толстой приходит к выводу, что для того чтобы добраться до настоящего содержания веры, до ее «разумной истины», ее нужно как раз *очистить* от всей этой лжи и наносов, от суеверий и бессмыслиц.

И вот, вдохновленный этой догадкой, Толстой со всей свойственной ему энергией, с истинным душевным подъемом принимается за работу. Он затевает громадный, многолетний труд, где шаг за шагом, самым тщательнейшим образом исследует все догматы и положения традиционной веры («Критика догматического богословия», 1879–1884). Он пишет статьи и трактаты, где подводит итоги этой работы и излагает свою «очищенную» от лжи, суеверий и прочих «неразумных» наслоений веру («В чем моя вера», 1882–1884; «Царство Божие внутри вас», 1890–1893; «Так что же нам делать?», 1882–1886; «О жизни», 1887; «Христианское учение», 1896; «Что такое религия и в чем сущность ее?», 1904 и т. д.). Он заново переводит и «разумно» перетолковывает евангельские тексты («Соединение и перевод четырех Евангелий», 1880–1881, «Краткое изложение Евангелия», 1885–1886), чтобы пропустить каждое евангельское откровение через тот же суд «простого» и «ясного» «здорового смысла», что и любой богословский догмат.

«Основная истина, которую Бог через пророков и апостолов благоволил открыть о себе церкви и которую церковь открывает нам, есть та, что Бог Один и Три, Три и Один?»

Но ведь «выражение этой истины таково, — возражает Толстой, — что я не то что не могу понять ее, но несомненно понимаю, что этого понять нельзя. Человек понимает умом. В уме человека нет более точных знаков, как те, которые относятся к числам. И вот первое, что Бог благоволил открыть о себе людям, он выражает в числах: $Я=3$, и $3=1$, и $1=3$ ». «Да не может быть, — восклицает Толстой, — чтобы Бог так отвечал людям, тем людям, которых он сотворил, которым он дал только разум, чтобы понимать его, не может же быть, чтобы он так отвечал!» «Где тот, такой

слабый умом человек, который на вопрос ребенка не умел бы ответить так, чтобы ребенок понял его? Как же Бог, открывая себя мне, будет говорить так, чтобы я не понял его?» Это — «не объяснение», это — «только соединение слов, не дающее никакого понятия!..» («Критика догматического богословия»).

Толстой обращается к догмату искупления и снова обнаруживает ту же «бессмыслицу». «Бог нашел средство заплатить самому себе за грех Адама, которого он сам сделал таким, каким он был». К тому же «если человек может спастись искуплением, таинствами, молитвами», то зачем ему тогда делать «добрые дела»? («Царство Божие внутри вас»).

Не лучшей участи удостоивается и догмат о благодати, передаваемой при помощи всякого рода таинств, — одно из самых, как говорит Толстой, «кошунственных» учений, носящее в себе «ужасный начаток безнравственности, который исказил нравственность поколений, исповедовавших это учение». Этот «обман о том, что человек всегда порочен и бессилен и стремления его к добру бесполезны, если он не усвоит себе благодати... под корень подсекает все, — говорит Толстой, — что есть лучшего в природе человека» («Критика догматического богословия»). А учение о рае и аде — что это такое, если не попытка купить веру «обещанием наград и угрозой наказания» («В чем моя вера»), попытка, уничтожающая самое главное достоинство веры — ее чистоту, бескорыстие побудительного нравственного мотива?..

Так рушит он один за другим беспощадными ударами своего «критического разума» догматы и установления традиционной религии — учение о божественности Христа и догмат искупления, «суеверие благодати» и «кошунственный бред» таинства евхаристии, состоящей в «съедении Бога», веру в Божественную Троицу и почитание икон и всяких «пальцев, платков и портков» святых, которые надо «читать, целовать и класть на них копейки». Его «старый твердый ум», говорит он, не обведешь, не склонишь к лукавству никакими заманками и соблазнами — он «ясно видит» и с такой же беспощадной ясностью выставляет на всеобщее обозрение всю «абсурдность» этих нелепых понятий и положений церковной веры. Это не понятия истинной веры, утверждает Толстой, ибо понятия истинной веры признают существование лишь того, что хотя и «не может быть определено разумом, как Бог, душа, добро», но «сознается» им. Здесь же на место таких понятий подставляются понятия «слепого доверия» к тому, что существует Бог именно такой-то, один в трех лицах, что он тогда-то и так-то со-

творил мир и тогда-то, через таких-то пророков, при таких-то знамениях, чудесах и прочих сверхъестественных событиях, якобы подтверждающих верность передачи, передал людям некое «откровение истины». Людям внушается, иными словами, что «надо верить не разуму, а чудесам, то есть тому, что противно разуму» («Христианское учение»). И действительно, «для человека, в уме которого вложено, как священная истина, верование в сотворение мира из ничего 6000 лет назад, потоп и ковчег Ноя... в Троицу, в грехопадение Адама, непорочное зачатие, в чудеса Христа и в искупительную для людей жертву его смерти, — для такого человека, — пишет Толстой, — требования разума уже не обязательны» («Обращение к духовенству»).

Однако подлинная, настоящая вера, снова и снова повторяет Толстой, не может не быть разумна, ибо «разум дан человеку непосредственно от Бога», и он один, а не предания, не чудеса и не традиционные суеверия, «способен соединить людей». Вот почему истинная вера никогда не бывает и не может быть несогласной «с существующими знаниями», и свойством ее не может быть сверхъестественность и бессмысленность, как это думают и как это и выразил отец церкви, сказав: «Credo ad absurdum»¹. Напротив, истинная религия и есть всегда не что иное, как «согласное с разумом и знаниями человека» установление им такого «отношения к окружающей его бесконечной жизни, которое связывает его жизнь с этой бесконечностью и руководит его поступками» («Что такое религия и в чем сущность ее?»).

Именно такую — «настоящую», «истинную», «разумную» — веру и пытается начать строить Толстой. Он пытается показать, что, приняв за исходную основу веру в существование высшего разумного первоисточника жизни мира, человеческий разум *получает тем самым все необходимое, чтобы затем уже самому, своими собственными силами, без всяких «откровений» и «чудес» уяснить «разумный смысл» человеческой жизни* — тот смысл, который она получает с принятием этой исходной «предпосылки». А на этой основе — выработать и твердое, ясное нравственное «руководство» для жизни.

В чем же должна состоять, по Толстому, эта разумная логика веры, раскрывающая перед человеком разумный смысл и путь жизни?

О, она очень проста, очевидна, доступна всякому непредубежденному, здравому взгляду, уверяет Толстой и, не уставая, снова

¹ Верую, ибо абсурдно (лат.).

и снова, едва ли не в каждом очередном своем религиозном трактате, всячески выставляет и демонстрирует эту ее доступность и простоту.

Действительно, разве не очевидно, например, что по самой своей природе наша жизнь всегда есть не что иное, как стремление к благу? Разве каждый из нас не для того живет, «чтобы ему было хорошо», и разве без этого желания мы можем представить себе жизнь?

Толстой начинает именно с этого, самого простого и всякому доступного наблюдения, как бы сразу демонстрируя тем самым и свое желание ни в чем не погрешить против здравого смысла, и свое полное согласие с «достоверными знаниями» современной науки. Ведь он не противоречит здесь, как видим, даже и материалистической традиции!¹ И, как бы вслед Чернышевскому, Толстой дает даже и такое определение: «Осуждают эгоизм. Но эгоизм — основной закон жизни. Дело только в том, что́ признать своим эго».

Но если это так, если сущность жизни — в стремлении человека к благу, то не ясно ли, продолжает свое рассуждение Толстой, что и разумный смысл она может получить только тогда, когда она будет направлена к благу, стремление к которому можно признать оправданным, не бессмысленным перед лицом грядущей смерти, то есть *разумным*?

А стремление к какому благу может быть признано именно таким — разумным, небессмысленным?

«Сделайте простой расчет», говорит Толстой, и вы увидите, что благом этим никак не может быть признано то благо, к которому, увы, по большей части и стремятся как раз люди, — благо личное, связанное с существованием человека как конечного, земного, телесного существа, с потребностями его частной, индивидуальной природы, его «животной личности». Сделайте расчет, как делают «мирские люди, когда они что-нибудь затевают: башню строят, или идут на войну, или завод строят», и вы увидите, что трудиться имеет смысл только над тем, что может «иметь разумный конец», но что отдавать свою жизнь на построение своего мирского личного счастья — это и значит как раз «трудиться над тем, что... никогда не будет закончено» и все равно погибнет вместе с твоей смертью. А если это так, если все равно «смерть придет раньше, чем будет окончена башня твоего мирского счас-

¹ Вспомним, например, теорию «разумного эгоизма» Чернышевского и известные высказывания Маркса и Энгельса: «Индивиды всегда и при всех обстоятельствах исходили из себя» (Собр. соч. Т. 3. С. 439); «правильно понятый личный интерес составляет основу всей морали» (там же. Т. 2. С. 145).

тня», то не лучше ли «и не класть свою душу в то, что погибает наверно, а поискать такого дела, которое не разрушалось бы неизбежно смертью?» («О жизни», «В чем моя вера?»).

Так «простой расчет» заставляет, говорит Толстой, искать какое-то другое, «высшее благо», стремление к которому не выглядело бы бессмысленным перед лицом смерти, но, напротив, придавало бы жизни разумный смысл. И на это-то «благо» и указывает нам то непосредственное наше чувство, которое так или иначе знают, говорит Толстой, все. Это чувство любви к другим, чувство радости от бескорыстного любовного служения людям, чувство, возникающее, когда мы жертвуем чем-то личным, своим ради других, отрекаемся от личного «блага» ради «блага» других. Удовлетворение этой духовной потребности дает, как замечает Толстой, высшую доступную человеку радость, и при ближайшем рассмотрении нетрудно увидеть, что радость эта возникает от свершения дела, значение, действие и смысл которого как раз и не уничтожаются с моей смертью. Так не ясно ли, заключает Толстой, что и та деятельность, которая способна придать моей жизни «разумный смысл», может заключаться, следовательно, лишь в таком вот отречении от «личного блага», которое уничтожается со смертью, лишь в таком вот служении благу других, общему благу, благу человечества, ибо это благо не уничтожается с моим концом? Не ясно ли, что именно любовь — это и есть, следовательно, та «единственная разумная деятельность человека», которая способна дать ему истинное благо, ибо стоит только «человеку признать свою жизнь в стремлении к благу других», как сразу же «уничтожается обманчивая жажда наслаждений», а праздная, мучительная деятельность, направленная на пополнение «бездонной бочки животной личности», заменяется «согласной с законами разума деятельностью поддержания жизни других существ», неуничтожимой в своем значении деятельностью «установления» в человечестве «единения и любви» («О жизни», «Зачем я живу?»)?..

Таковы общие контуры той логики, на которой выстраивает Толстой свою «разумную веру». В тех или иных своих трактатах, в те или иные периоды своей жизни он с разных сторон характеризует и обосновывает эту свою веру, меняет смысловые акценты, варьирует аргументацию и т. п. Но в стержневом своем рисунке она остается неизменной — существо ее составляет именно та смысловая схема, которая в общих чертах воспроизведена выше. Именно так видит Толстой истинное ядро того учения, которое проповедовал Христос, возвестивший людям, что лишь отрече-

нием от блага личного и стремлением к благу общему, любовным служением людям человек обретает Царство Божие. И именно из этой основы вырастают и все остальные «разделы» чрезвычайно подробно разработанного учения Толстого, которое он сам скромно называл, правда, всего лишь «очищенным» от церковных наслоений христианством.

Так, совершенно очевидна, например, та прямая внутренняя связь, которая существует между этой стержневой логикой толстовской «разумной веры» и чрезвычайно характерной для Толстого интерпретацией им христианства как «теории» активного общественного жизнестроения, как учения о путях устройства Царства Божия на Земле. Толстой резко отвергал, как известно, такое понимание учения Христа, по которому Христос проповедовал лишь личное спасение, но не касался вопросов общественной жизни на Земле и вообще переносил разрешение всех «земных» стремлений и надежд человечества в будущий, загробный мир. Напротив, утверждает Толстой, христианство имеет совсем иной смысл, и те люди, которые не видят этого, просто не поняли Христа. Ибо «учитель сказал им: ваша жизнь в этом дворе дурная, живите лучше, и ваша жизнь будет хорошая, а они вообразили, что учитель осудил всю жизнь в этом дворе и обещал им другую, хорошую жизнь не в этом дворе, а где-то в другом месте. И они решили, — пишет Толстой, — что этот двор постоялый и что не стоит стараться жить в нем хорошо, а что надо только заботиться о том, как бы не прозевать ту обещанную хорошую жизнь в другом месте...».

Но «жизнь есть жизнь, и ею надо воспользоваться как можно лучше», — настаивает Толстой. Нельзя думать, говорит он, что «жизнь, какая есть здесь, на Земле, со всеми ее радостями, красотою, со всею борьбой разума против тьмы, — жизнь всех людей, живших до меня, вся жизнь моя, жизнь с моей внутренней борьбой и победами разума есть жизнь не истинная, жизнь павшая, безнадежно испорченная...». Людям надо делать свое счастье самим здесь, «на том дворе, на который они сошлись», — вновь и вновь напоминает он «истинный смысл» учения Христа, и не нужно обладать особой проницательностью, чтобы понять, как родственен пафос всех этих напоминаний и призывов пафосу той мысли о «разумности» стремлений человека не к личному «благу», а к «благу» других, которое образует, как мы видели, центральное смысловое ядро «новой веры» Толстого.

Но точно так же из этого же ядра вырастают, как нетрудно понять, и все те конкретные программы общественного поведения,

которые мы в таком изобилии находим у Толстого, — вплоть до его знаменитого «непротивления злу насилием». Это учение Толстого часто изображают как учение о непротивлении злу вообще, то есть как проповедь сугубой общественной пассивности, как отказ от борьбы со злом. Между тем акцент здесь у Толстого стоит не на слове «непротивление», а на слове «насилием». Толстой выступает против борьбы со злом посредством насилия, ибо считает такой способ неэффективным, ложным, множащим лишь новое зло в мире. Но он вовсе не выступает против борьбы со злом вообще. Напротив, его теория «непротивления злу насилием» и есть как раз не что иное, как практическая программа уничтожения в мире зла. Она включает в себя прямые, страстно обращаемые Толстым ко всем и каждому требования решительного *неповиновения* злу, решительного *неучастия* во всем том зле, которое господствует в мире — во зле братоубийственных войн и государственного насилия, социальной несправедливости и экономического угнетения, в «обманах» церкви и правительства, во лжи продажной прессы и продажного искусства.

Другое дело, что все эти обращения к гражданскому мужеству каждого, все эти призывы к нравственному и гражданскому «бойкоту» зла могут быть квалифицированы как слишком наивная, иллюзорная, слишком прекраснодушная программа борьбы с социальным злом, и на тот счет в критике по адресу Толстого не было, как известно, недостатка. Но при любой его спорности и иллюзорности это учение выдвигалось самим Толстым все-таки в качестве именно такой, практической программы «спасения человечества», отрицать это не приходится. А значит, не приходится отрицать и то, что в этом своем качестве оно тоже было связано с центральным положением толстовской «разумной веры» о служении общему «благу» как высшем разумном смысле человеческой жизни, опиралось на это положение и вытекало из него.

Точно так же была связана с этой центральной толстовской этической идеей, опиралась на нее и вся та жесточайшая обличительная критика, которую обрушивал Толстой на окружающую его социальную действительность, показывая ее ужасающее несоответствие «Христову закону» «единения и любви», — вся та критика, за которую даже Ленин, с презрительным выскомерием материалиста отвергавший с порога религиозные искания Толстого, пожаловал ему титулы «горячего протестанта», «страстного обличителя» и «великого критика»¹.

¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 20. С. 21.

Впрочем, эти стороны толстовской религиозно-общественной проповеди достаточно широко известны, они часто и весьма обстоятельно освещаются в литературе о Толстом, а потому мы можем и не задерживаться здесь на них подробнее. Тем более что внутренняя их связь с основным этическим постулатом «разумной веры» Толстого достаточно очевидна. И теперь, когда мы вспомнили основные контуры выстроенного Толстым учения о «разумном смысле жизни» и о соответствующих ему этических требованиях к человеку и обществу, мы можем, наконец, уже с полным правом поставить тот вопрос, который поистине сам напрашивается при знакомстве со всеми его «разумными» религиозными построениями и ответ на который как раз и должен показать нам, насколько результативными оказались усилия Толстого по реализации его «заявки» на создание «современной» религии, построенной на разуме, и только на разуме.

Этот вопрос, в сущности, очень прост. Это вопрос о том, действительно ли существует внутренне *необходимая* логическая связь между тем религиозным «фундаментом», который пытался подвести Толстой под здание своего учения о «разумном смысле жизни», и тем конкретным характером этого учения, с которым мы только что в общих чертах познакомились.

11. «Не знаю и не могу знать...»

Итак, выстраивая свою конструкцию «разумного смысла жизни», Толстой положил, как мы видели, в ее основание «простой расчет»: жизнь есть стремление к «благу», тратить ее на достижение «личного блага», уничтожающегося со смертью, бессмысленно, лишь служение «благу общему» способно придать ей разумный смысл. И этот «простой расчет» так далек как будто бы от какой-либо «потусторонности», основан на таком как будто бы непосредственно-очевидном усмотрении «разумным» человеком своей «выгоды», что при не слишком внимательном прочтении Толстого может показаться, будто бы его этика и вообще не имеет никакого существенного, внутренне обязательного отношения к религии. Может показаться, что она вполне самостоятельна, обладает своей собственной имманентной логикой и что поэтому ее можно даже рассматривать как одну из разновидностей достаточно обычной до конца XIX — начала XX века гуманистической этики позитивистского толка. Кстати, такие попытки интерпретации религиозно-этического учения Толстого тоже были.

Но не забудем, что вполне автономный как будто бы вывод Толстого о «разумности» служения «благу» не личному, а общему был все-таки неразрывно связан в его сознании с наличием в системе его представлений о мире такой исходной онтологической инстанции, как Бог, Высший Разум. И эта связь отнюдь не была здесь формальной, внешней. Выработанная им формула того «дела любви», которое он предписывал делать человеку, только потому и обретала для него статус искомой формулы «разумного смысла жизни», что он рассматривал исполнение этого «дела» человеком как исполнение «воли Бога», как включение человеческой жизни в некий высший разумный божественный порядок. Только при этом условии любовное служение человека людям становилось, с его точки зрения, жизнью человека «в духе», жизнью его не как «отдельного, телесного и смертного», а как «нераздельного духовного и бессмертного существа», соединенного с Богом. То есть обретало тот статус, который один только и обеспечивал этому служению «разумность», «неуничтожимость».

И наоборот, без этой гарантии формула служения «общему благу» сразу же превращалась для Толстого в формулу «дела» вполне бессмысленного, неразумного — дела, совершающегося не в бесконечности божественных измерений, не в жизни бессмертного духа, а во вполне конечных измерениях земного смертного мира и потому равного в конечном итоге тому же «нулю», что и служение «личному благу». Толстой, кстати, и сам на это не раз указывал, объясняя различие между своим («христианским») пониманием «дела любви» и пониманием этого «дела» в безрелигиозном альтруизме, суть которого он видел в простом механическом расширении понятия «личного блага» (блага «животной личности») до размеров человечества — совокупной «животной личности». Вот почему, когда в 1910 году В. Базаров, уже завершивший к тому времени переход от марксизма к богостроительству, заявил, что Толстому удалось создать «чисто человеческую религию», лишенную всякого «сверхъестественного» элемента, Плеханов был совершенно прав, ответив ему в статье «Смешение представлений», что это не так и что при всей кажущейся своей имманентной логической самостоятельности этическая система Толстого представляет собой все-таки именно *религиозную* этическую систему. Он был прав потому, что без «метафизического» своего укоренения в разумном порядке божественного (то есть сверхъестественного) бытия она просто теряла бы для Толстого тот смысл, который он ей задавал.

Но если это так, то отсюда следует, очевидно, что от степени надежности такого «метафизического» ее «укоренения» и зависит прежде всего степень надежности (убедительности) всей этой системы в целом именно как религиозной этической системы. Здесь ее центр, ее главный проблемный узел, ибо если утверждается, что служение «общему благу» только потому и разумно, что соответствует «Божьей воле», то убедительность этого утверждения, как нетрудно понять, прямо пропорциональна убедительности тех *оснований*, по которым служение именно «делу любви», а не какому-нибудь еще другому делу жизни признается *соответствующим «Божьей воле»*. А отсюда ясно, что вопрос о таких *основаниях* — это и есть, следовательно, тот центральный для религиозной этики Толстого вопрос, которым проверяется ее претензия быть «разумно-религиозной» этикой, «разумной» этической «верой».

Как же отвечает этика Толстого на этот вопрос?

Даже при самом беглом знакомстве с религиозно-этической публицистикой Толстого можно заметить, сколь тяжелой оказалась для него эта проблема. Ему пришлось испытать при попытках ее разрешения такие трудности, встретить такие препятствия, о которых он, вероятно, и подозревать не мог в тот утренний час своего «обращения», когда он в отчаянии припал к вере как к заповедному источнику живой воды жизни.

В самом деле, ведь что, собственно, «допускал» Толстой, принимая веру, во что он соглашался (или «покорялся») верить?

Он считал разумным верить, хотел верить и приучал себя верить в Бога как в причину причин мира, как в первооснову бытия, как в духовное начало, неуничтожимое и бесконечное, пронизывающее собою жизнь человека и человечества и определяющее эту жизнь. Он считал это необходимым требованием разума и потому действительно хотел верить в то, что жизнь человека и человечества включена в неуничтожимый высший разумный божественный порядок, что она целесообразна и оправдана в этом порядке, в этом «замысле» Бога.

Но мы никогда, или почти никогда, не встретим у Толстого сколько-нибудь внятных высказываний о том, *каков именно* этот порядок — *в чем* его высший смысл, *какое* место в этом порядке предназначено человеку и человечеству высшим божественным замыслом. На все эти и подобные им вопросы Толстой не только не брался никогда отвечать, но и прямо указывал на их неразрешимость. Обращаясь к религии, чтобы найти в ней разумное

объяснение жизни, он с самого начала очень хорошо понимал, что не должен искать в ней «объяснения всего». Он знал, как он пишет об этом в «Исповеди», что «объяснение всего должно скрываться, как начало всего, в бесконечности». Он только настаивал, что «необъяснимое» в религии должно приниматься разумом как необходимость самого же разума, потому что, сознавая свои пределы, он неизбежно подводится к этому «необъяснимому». Но он вовсе не отрицал это «необъяснимое».

И эта позиция — в пределах той установки на «разумность», которую с самого начала принял Толстой, — была, надо признать, единственно для него возможной, единственно «разумной». Он не мог не понимать, что отойти от нее значило бы с самого начала вступить в противоречие с тем принципом, из которого он исходил, объясняя свое обращение к вере: вера начинается там, где разум говорит «не знаю»; вера утверждает то, что недоступно пониманию разума.

Вот почему всякий раз, как только он предвидел со стороны своих читателей разного рода «почему?» и «зачем?», относящиеся к пониманию и объяснению Бога, его сущности, его целей и т. п., он всегда отводил эти вопросы как неправомерные, как вынуждающие разум утверждать, описывать и объяснять нечто такое, что выходит за пределы его возможностей.

Так, показывая невозможность ответа на вопрос о том, что с нами будет после смерти, Толстой писал: «Божественная сущность души нашей, духовная, вневременная и внепространственная, в этой жизни заключенная в тело, выходя из него, перестает находиться в условиях пространства и времени», а потому про сущность эту и «нельзя сказать», «что» она будет и «где» она будет. И хотя, замечает Толстой, «существует много разных гаданий о том, что и где будет после смерти», однако «все эти гадания от самых грубых до самых утонченных» не могут удовлетворить «разумного человека». Это, поясняет он, и не может быть иначе, ибо «вопрос поставлен ложно»: «Разум человеческий, могущий мыслить только в условиях пространства и времени, хочет дать ответ о том, что будет вне этих условий... Будет ли эта сущность опять продолжать действовать в раздельности? будет ли это увеличение любви причиной нового деления? Все это *гадания*, и таких гаданий *может быть еще много*, но ни одно из них не может дать *достоверности*» («Христианское учение»).

Точно так же отвечает Толстой и на все другие вопросы этого рода. «Зачем нужно (началу жизни, Богу...) то, чтобы мы совер-

шенствовались, я не знаю и не могу знать» («Дневник», 22.10.1904). «...Для чего Бог, существо духовное, единое и нераздельное, заключил себя в отдельные тела существ?...» «Для чего бессмертное заключено в смертное, связано с ним?» Ответ «может быть только один: есть высшая воля, цели которой недоступны человеку» («Христианское учение»)...

И снова и снова: «Зачем существует мир таким, какой он есть, — мы не можем знать, как не может знать работник на заводе, зачем хозяин устроил такой завод, а не другой...» («Зачем я живу?»).

«Человек есть орудие... для совершения... неизвестного вполне человеку дела, и цель... не может быть известна...» («О смысле жизни»).

Это была неизменная позиция Толстого при встрече со всеми подобного рода вопросами. Ему, можно сказать, доставало «разумности», чтобы, провозглашая «разумную необходимость» «неразумного знания» (веры), не пытаться к тому же и переводить это «неразумное» знание на язык знания «разумного». Он понимал, что в любом случае это будет лишь гадание, лишенное всякой достоверности.

Но, будучи вполне разумной и последовательной, эта естественная для Толстого позиция как раз и должна была, как легко догадаться, поставить его в чрезвычайно затруднительное положение. С одной стороны, он не мог от нее отказаться, потому что это сразу же выбило бы у него всякую возможность претендовать на «разумность» своих построений, заставило бы его подменять логику гаданием. Но, с другой стороны, весь этот труднейший для Толстого «роман» его с верой и был ведь затеян им как раз для того, чтобы обрести в вере надежную основу для «разумного» объяснения жизни, для отыскания ее неуничтожимого смертью смысла! А это в свою очередь означало, что в чем бы ни состояло то «дело», которое выставлялось на роль придающего жизни разумный смысл, оно, это «дело», чтобы получить искомую божественную гарантию своей неуничтожимости как раз и должно было быть каким-то образом объяснено и обосновано «волей Бога», соединено с «Божьим замыслом», выведено из него!..

Но как вывести нечто определенное и однозначное (ведь ясное понимание характера предназначенного человеку «дела» — основное условие «твердого руководства» и жизни) из того, что само по себе изначально и принципиально берется в качестве некоей неопределенности и неопределимости? Как «разумно», с не-

обходимой убедительностью и доказательностью (то есть в пределах хотя бы логической достоверности умозрительного усмотрения) обосновать нечто при помощи того, что само по себе не поддается никакому разумному усмотрению, пониманию и объяснению? Как указать человеку истинный путь его жизни, ее цель и смысл, если заранее признается, что ни конечный смысл, ни цели существования человека и человечества в божественном порядке мира не могут быть доступны человеческому разумению?..

12. «Знать не дано, потому что и не нужно нам»

Так Толстой исходно оказался перед неким неустранимым и, в сущности, роковым для него противоречием, которое с самого начала делало вполне безнадежной его попытку выстроить здание религиозной этики исключительно и только посредством установленных им для себя законов разума — логически ясного, простого и достоверного «разумного усмотрения».

Но Толстой, которому страстно хотелось и божественную гарантию для своей этики заполучить, и верность разуму при этом не нарушить, никак не мог, понятно, с этой безнадежностью примириться. И, не желая видеть несогласованность этих стремлений, но, несомненно, чувствуя ее, он предпринимает поистине героические интеллектуальные усилия, чтобы как-то выбраться из этого противоречия.

Он предлагает следующее рассуждение.

Да, говорит Толстой, мы не знаем и не можем знать, для каких высших божественных целей существуют мир, человек и человечество. Но разве мы, зная мир «таким, какой он есть», не можем знать тем самым, «что делается Богом в мире», как «работник на заводе знает, что делается на заводе, хотя работает только малую часть того, что вырабатывается» («Зачем я живу?»)?

Да, признает Толстой, конечная цель человеческой жизни в мире, бесконечном во времени и пространстве, не может быть доступна человеку. Но разве мы не можем сознать и постигать при этом то «ближайшее дело», которое назначено нам делать на земле, видеть тот «путь», то «направление», по которому мы должны идти, чтобы исполнить это ближайшее дело своей жизни, хотя конечные цели ее нам и недоступны? Разве «Божья воля», никогда не открывающаяся человеку вполне, не может открываться ему хотя бы частично через это указание на предназначенное ему дело? И разве, постигая смысл и содержание этого дела, мы не будем

постигать тем самым отчасти и Божью волю, соединяться с нею и служить ей, хотя вполне постигнуть ее нам и не дано («О смысле жизни», «Христианское учение», «Для чего мы живем» и др.)?

Так, пытаясь наладить нужную ему связь между выведенной им формулой «разумного смысла жизни» и инстанцией божественной воли, призванной санкционировать эту формулу как истинную, Толстой предлагает, как видим, компромиссный ход: согласиться с возможностью хотя бы частичного «постигновения» Божьей воли. И он стремится показать, что отречение от личного «блага», от «животной личности», «взращивание» в себе «существа духовного», служение «благу» общему, увеличение в мире добра и т. д. и т. п. — все это и есть то самое «ближайшее дело», которого требует от человека «Божья воля» и знание которого доступно человеку. При этом он даже настаивает, что если человек обладает таким знанием, то этого ему вполне достаточно, а больше «нам знать не дано, *потому что и не нужно нам*» («О разуме, вере и молитве»).

Как видим, Толстой и здесь не боится категорических формул. И со свойственным ему бесстрашием в доведении любой принятой им мысли до ее логического конца, до полной и честной прямоты он готов предложить даже и такой образ: «...воля Отца — только в том, чтобы мы в том ярме, в котором запряжены, были кротки, смиренны и, не спрашивая — куда, зачем, что везем, везли бы, пока есть сила, останавливались бы, когда велят... и не спрашивали зачем и куда...» («О смысле жизни»).

Так пытался Толстой найти выход из тупика, в который загнала его необходимость вывести разумную и ясную формулу «Божьего» жизненного «дела» из таинственной и непостижимой «воли Божьей».

Но выход ли это? И почему же столь разительно отличается образ той скромной и безгласно-почтительной, так сказать, «разумности», которою предлагается теперь довольствоваться человеку, от тех торжественных образов, к которым прибегает обычно Толстой всякий раз, как только он начинает говорить о разуме как о главной природной силе человека? «Единственный свет», который «возвышает нас над остальным миром», самое «святое в жизни», «закон», по которому «неизбежно должны жить разумные существа — люди», их «первенствующая способность», противоположная «слепому доверию», и т. д. — не эти ли и подобные им столь же звучные эпитеты и сравнения мы только что слышали от Толстого? И не он ли торжественно провозглашал, что человек не

должен «бояться сомнений и вопросов, вызываемых разумом», но должен искать «ясного» и «твердого понимания жизни», которое «неотделимо от сознания цели ее»? Не он ли обличал церковников за то, что они внушают людям, будто «следование в познании истины данному нам от Бога разуму есть грех гордости» и будто существует какое-то «другое, более надежное орудие познания»?

И вот теперь, по самому же Толстому, выходит, что тот самый Бог, который дал человеку разум с его законными «вопросами» и «сомнениями», с его законными требованиями «ясного» и «твердого» понимания жизни, тот самый Бог, который благословил человека во всем слушаться и следовать только этому «закону разума», — этот самый Бог позволяет, оказывается, человеку следовать этому закону и пользоваться этим «единственным орудием» только «от сих до сих» — лишь для усвоения того, что он, Бог, требует от него, человека, но не спрашивая, зачем и почему. И это — в главном для человека деле — в уяснении им смысла и значения своей жизни! Чем же отличается этот Бог от того Бога церковников, над которым Толстой так издевался за то, что тот, объясняя себя людям, сообщил, что он «Один и Три»? «Да не может же быть, чтобы Бог так отвечал людям, тем людям... которым он дал только разум, чтобы понимать его» — это не «объяснение», а «только соединение слов, не дающих никакого понятия!..».

И хорош же «разумный» человек (существо, следующее только «закону разума»), который изо всех сил, смиренно и кротко тащит взваленную на него поклажу, не только не спрашивая, куда и зачем, но еще убеждая себя, что этого и знать ему не нужно!..

Этот укрошенный, стреноженный, выхолощенный «разум» настолько уже не похож на свой гордый и вольный первообраз, что поневоле возникает вопрос: полно, да уж и вправду ли у Толстого именно разум, а не способность к смиренно-невопрошающему послушанию есть «первенствующее» орудие человека для отыскания «пути жизни»?

Но это только во-первых.

А во-вторых, ведь и на главный наш вопрос мы тоже так и не получили еще ответа, хотя Толстой и попытался упростить условия задачи. Мы так еще и не знаем, на каких же основаниях служение «общему благу» следует считать отвечающим «Божьей воле», а тем самым и действительно «разумным», «неуничтожимым». И мы вправе ожидать, чтобы Толстой сообщил нам на этот счет что-нибудь более определенное применительно хотя бы к этим новым, упрощенным им условиям задачи.

Действительно, пусть, предположим, мы примем эти условия и не будем ожидать от него, что он олностью «расшифрует» нам «всю» «Божью волю», признав вслед за ним, что это невозможно, и допустив, что она может открываться человеку только «частично». Пусть, предположим, мы согласимся с ним даже и в том, что знать «всю» волю нам и не нужно, а вполне достаточно знать ее только в том «частичном» ее проявлении, которым она указывает человеку на его «ближайшее дело». Но все-таки, хотя бы в этом-то проявлении мы должны ее знать, чувствовать, воспринимать именно как «Божью волю», чтобы быть уверенными, что указываемое ею «дело» есть действительно «Божье», «разумное» дело! Каким же именно своим проявлением она указывает человеку, что его «ближайшее дело» — это «дело любви»? Почему именно это дело мы можем и должны признать отвечающим Божьей воле?

13. «Высшее благо»

Толстой чувствовал, конечно, неизбежность этого вопроса, и, судя по некоторым постоянным мотивам его религиозно-этической публицистики, ему очень хотелось найти ответ на него в том живом, *непосредственном чувстве любви*, к которому он, как мы помним, апеллировал, рассуждая о «наибольшем благе» и доказывая, что это «наибольшее благо» человек приобретает лишь в служении любви. Во всяком случае, по ряду толстовских работ видно, что он действительно искал нужный ему ответ именно в этом направлении, а в какое-то время, может быть, даже и считал, что нашел. И это видно по тому, с какой настойчивостью он, говоря о чувстве и потребности любви к другим как о высшем стремлении человека, удовлетворение которого даст ему и «наибольшее благо», — с какой настойчивостью он постоянно подчеркивает при этом, что «благо» это «не есть нечто, только выведенное из рассуждения», а есть такое «благо», которое непосредственно знают «все люди с самых первых детских лет», «к которому непосредственно влечется каждая неразвращенная душа человеческая» («О жизни»).

Почему же Толстой так настойчиво акцентирует на этом внимание?

Да потому, что в контексте принятого Толстым религиозного «допуска» указание на непосредственную достоверность ощущения человеком «блага» любовного служения людям как высшего своего блага, высшей своей радости действительно должно было

казаться Толстому, как легко понять, особо ценным, едва ли не решающим аргументом в пользу того, что служение «делу любви» — это и есть то дело, которое указывается человеку «Божьей волей». Соответствующая логика напрашивалась здесь, можно сказать, сама собой: если лишь при условии исполнения «закона любви» человек обретает такое благо, такую радость и счастье жизни, «наибольшее» которых удостоверяется *непосредственным ощущением*, то это дает серьезные основания заключить, что, стало быть, он исполняет *истинный закон своей природы*. То есть, иными словами, следует той воле, которая послала его в мир и которая и создала его так, чтобы жизнь его состояла в стремлении к благу и чтобы высшее благо он получал именно от служения людям.

И действительно, именно к этому ходу мысли и прибегает Толстой, обращаясь к «божескому закону любви, вложенному в душу каждого человека». Он потому и называет его «божеским», потому и говорит, что это «живущее» в человеке «божественное начало» дано ему для непосредственного «руководства» в жизни, а следование ему является «исполнением воли Бога», что это удостоверяется соответствующим результатом: «...познай эту волю и исполняй ее — и ты сделаешь для себя лучшее, что можешь сделать» («Царство Божие внутри вас», «Религия и нравственность»). А в качестве «обратного» выражения этой же закономерности Толстой указывал и на действие нравственного закона, «закона совести», который тоже непосредственно присущ человеку, «вложен» в него. Именно потому, что основная формула этого закона — «не делать другим того, чего не хочешь, чтобы тебе делали» — является «убедительной сама по себе», «соответствуя и разуму и природе человека», — именно поэтому, заключает Толстой, голос этого закона тоже есть не что иное, как голос самого Бога. Он есть указание человеку на то, чего «требует от него Бог» через «вложенную» в него совесть — исполнения все того же закона любви, любовного служения людям.

Такова логика одного из излюбленных рассуждений Толстого, к которому он прибегает едва ли не во всех своих главных работах, как только возникает необходимость религиозно обосновать «разумность» альтруистического служения людям. И, судя по всему, логика эта представляется ему порою настолько неотразимой, что он готов уже, кажется, и вправду поверить, будто решение задачи найдено и ясный, неопровержимый аргумент в пользу божественной природы любви отыскан.

Но это — иллюзия. Внутренний изъян этой аргументации все-таки дает себя знать, и Толстому в конце концов приходится признать ее шаткость.

Дело в том, что факт непосредственного ощущения «блага любви» действительно мог бы стать, как уже сказано, решающим для обоснования религиозной этики Толстого. Но при одном важном условии. При условии, что непосредственное, живое ощущение человеком радости служения людям как своего высшего «блага» было бы фактом *действительно неоспоримо достоверным для каждого*, обладало бы статусом *всеобщности, безусловности*. В этом случае, то есть если бы любовь к людям, радость служения им и отречения от личного блага были бы и в самом деле для всех и каждого неоспоримым, непосредственно ощущаемым «наибольшим» благом жизни, Толстой действительно решил бы свою задачу. Ибо в этом случае испытание человеком высшего блага альтруистической любви и в самом деле могло бы служить достаточно убедительным удостоверением того, что человек исполняет закон своей природы, то есть исполняет именно то «дело», которое предназначено ему Божьей волей (поскольку природа человека изначально предполагается определенной этой волей). Причем аргумент этот был бы, понятно, особенно весомым, ибо обращение к тому, что дано в непосредственно неоспоримом и всеобщем опыте, всегда много убедительнее, чем любое умозрительное построение.

Но в том-то и дело, что возможности такого подтверждения у Толстого здесь не было, да и не могло быть. По той простой причине, что «благо» альтруистического «любовного служения», взятое в качестве именно непосредственно ощущаемого *каждым* высшего блага, вовсе не обладает таким статусом безусловности, и Толстой слишком хорошо знал жизнь, чтобы не понимать это. Он слишком хорошо знал (и об этом, в сущности, все время и писал), что хотя «благо любви» так или иначе знают все люди с детских еще лет, однако для подавляющего большинства вовсе не это «благо», а, увы, именно «личное благо» есть высшее и главное «благо» жизни.

Да и с нравственным «законом совести», «вложенным» в человека, дело обстояло тоже не так уж однозначно и благополучно. Толстому не нужно было открывать глаза на тысячи и десятки тысяч тех больших и маленьких «наполеонов», которым никакая совесть не мешала совершать самые кровавые злодеяния, которые, не моргнув глазом, «тратили», как говорит Раскольников у

Достоевского, людей и которым Раскольников так завидовал. Толстой слишком хорошо знал и это тоже, и вот почему, убеждая читателей, что «благо любви» есть то «благо», к которому непосредственно влечется человеческая душа, он все-таки не решается не уточнить: «каждая *неразвращенная* душа человеческая».

Но ведь это и значит, что такое «благо» — отнюдь не безусловное «высшее» для всех «благо»! Это и значит, что для того, чтобы оно ощущалось как «высшее благо», необходимо предварительное условие: «неразвращенная душа». Иными словами, это значит, что способность испытывать это благо всецело зависит от *развития* человека, от его духовной структуры, его нравственно-мировоззренческой ориентации, от всего того, что относится уже к *области воспитания* человеческой души, в чем она не константна, а изменчива, в чем она *свободна*.

И Толстому, которому интеллектуальная его честность не позволяла умалчивать об этом, ничего не оставалось, как признать это условие. Рассуждая о высшем благе любви, непосредственно ощущаемом человеком, он по большей части вынужден все-таки оговаривать, что хотя любовь «не есть вывод разума» и «всякое рассуждение о любви уничтожает любовь», однако же «истинная любовь» есть все-таки «последствие *отречения* от блага животной личности» и «возможность» ее «начинается *только* тогда, когда человек *понял*, что нет для него блага его животной личности». Или, как говорит сам же Толстой, «проявление чувства любви *невозможно* для людей, *не понимающих смысла своей жизни*» («О жизни»).

Но, таким образом, все опять упирается, как видим, в необходимость соответствующего «понимания»!.. Непосредственная достоверность нравственного чувства, привлеченная было в качестве чуть ли не главного свидетеля божественной природы любви, оказалась свидетелем слишком субъективным, ненадежным. И вот теперь показания этого свидетеля должны быть заново перепроверены и удостоверены при помощи уже иного свидетеля — все того же толстовского разума. Для того чтобы благо любви (а с ним и «дело любви») можно было признать действительно высшим благом и делом человека (а следовательно, и соответствующим воле Бога), нужно, оказывается, в этом сначала убедиться, то есть вывести это, иначе говоря, опять-таки из «разумного усмотрения»...

14. «Могу только догадываться...»

Но ведь с этим «разумным усмотрением», доказывающим, что «благо любви» — «высшее благо» человека, мы уже знакомы!.. Это все тот же «простой расчет», который, как говорит Толстой, показывает «проснувшемуся к разумной жизни» человеку, что жить для себя, для своего блага бессмысленно, ибо это благо уничтожается со смертью, и что жизнь человека приобретает разумный смысл только тогда, когда она посвящается «благу общему»...

Таким образом, нам снова приходится вернуться к пункту, от которого мы начинали знакомство с этикой Толстого. И стало быть, именно в логике этого «простого расчета» и должна, по-видимому, находиться та точка соединения альтруистической программы служения «общему благу» с «Божьим порядком», без которой Толстой не мог обосновать «разумность» этого служения.

В каком же звене этой уже знакомой нам логической цепи мы можем надеяться отыскать такую «точку» метафизического укоренения этики Толстого?

На этот вопрос как раз нетрудно ответить: по самим условиям задачи, решаемой Толстым, ее нужно искать, очевидно, там, где Толстой выдвигает положение, что «дело любви» потому и разумно, что не уничтожается со смертью человека.

И действительно, приглядываясь к формулам Толстого, к которым он обычно прибегает, демонстрируя логику своего «простого расчета», можно заметить, что в этом пункте у Толстого и в самом деле происходит вытягивание некоей «метафизической» ниточки, как раз и объясняющей, почему, собственно, Толстой считает «дело любви» неуничтожимым. Эта ниточка — время от времени выдвигаемое и повторяемое Толстым положение о неуничтожимости той *общей* жизни человеческого рода, служение которой (именно потому, что она неуничтожима) и приобретает такое же неуничтожимое, то есть «разумное», значение. Это и есть та фундаментальная предпосылка, на которой он основывает правильность своего «простого расчета». Вот формулы самого Толстого, показывающие, как это происходит:

«Всякое осмысливание личной жизни, если оно не основывается на отречении от себя для служения людям, человечеству... есть, — пишет Толстой, — призрак, разлетающийся при первом прикосновении разума», ибо «в том, что моя личная жизнь погибает, *а жизнь всего мира по воле Отца не погибает* и что одно только слияние с ней дает мне возможность спасения, *в этом я уж не могу усомниться*» («В чем моя вера?»).

Или так: разумный человек видит, говорит он, что «он сам, его личность» не может иметь «ни блага, ни жизни», а что это «благо и эту жизнь» может иметь только окружающий его мир таких же, как он, существ, потому что он *«останется и будет жить вечно»* («О жизни»).

Таким образом, вот он, наконец, перед нами — тот замковый камень, который держит весь свод религиозной этики Толстого, всю систему его рассуждений о разумном смысле жизни!.. Ибо *если* человечество неуничтожимо, *если* «по воле Отца» оно «остается и будет жить вечно», то на этом фундаменте и в самом деле можно уже попытаться выстроить достаточно стройную систему рассуждений, согласно которой получится, что соответствующим воле Отца «ближайшим делом» каждого отдельного человека и будет все то, что способствует развертыванию и укреплению этой «общей жизни», увеличению ее «блага» — деятельность любви, усилия по постепенному созиданию на Земле Царства Божия — царства единения, мира, согласия, братства, равенства людей. Здесь Толстой действительно подходит уже как будто к решению своей задачи вплотную.

Однако ведь и наш вопрос — все тот же старый наш вопрос — остается в силе. *Почему, на каком основании* мы должны, собственно, принять за исходную основу для наших этических построений это «если» — положение о «неуничтожимости», по воле Бога, «общей жизни»? Почему, как говорит Толстой, уж в этом-то мы не можем «усомниться»? Что это — достоверный факт, логически усматриваемая по закону «необходимости разума» метафизическая реальность?

Нет, никаких указаний на этот счет, никакого специального «разумного» обоснования этого «если» мы у Толстого не находим. Там, где это положение о «вечной жизни» человеческого рода у Толстого появляется, оно всюду появляется как простая посылка, как чистейшей воды постулат.

Но ведь это значит, таким образом, что здесь перед нами просто еще одно новое допущение веры, которое предлагается принять ради того, чтобы получился конструируемый Толстым «разумный порядок» на Земле! Допущение, которое предлагается принять точно так же, как раньше предлагалось принять допущение самой «инстанции» Бога, чтобы появилась возможность мыслить существование такого порядка вообще.

Это новое допущение внутренне связано с первым — оно строится, как видим, на основе первого, как бы в продолжение его, и возможно только потому, что есть первое, исходное.

Но оно, это новое допущение, уже качественно *иного* типа, чем первое. Если первое, исходное, вводило, как мы видели, понятие Бога в его *предельно общем значении* — как некоего сверхприродного первоначала, гаранта разумного порядка в мире, то это новое, второе допущение предлагает нам принять уже не просто то, что в мире есть разумный порядок, устанавливаемый божественной волей, но что этот порядок и эта воля такие-то и такие-то конкретно. А именно — неуничтожимое существование человечества и закон деятельности единения и любви как условие этого существования. Другими словами, это допущение, сделанное, в сущности, по тому же самому принципу, что и те допущения «церковной веры», над которыми, как помним, едко иронизировал сам же Толстой, издеваясь именно над тем, что на место понятий «истинной веры», отражающих «разумную необходимость» признания таких «необъяснимых», но нужных для «разумной картины мира вещей, как Бог, бессмертие» и т. д., церковь вводит понятие «слепого доверия» к тому, что существует Бог такой-то и такой-то, «Один и Три», который тогда-то и так-то сотворил мир и т. д. и т. п.

В защиту первого, исходного, допущения — существования Бога, Высшего Разума и т. д. — Толстой мог, как мы видели, выдвинуть то соображение, что без этого допущения просто нельзя мыслить мир обладающим разумным (моральным) порядком и, следовательно, удовлетворяющим требованиям разумного сознания. Оно, это допущение, логически необходимо.

Ну а второе, новое допущение, переводящее первое уже в более конкретный план, — является ли оно *столь же необходимым, таким же единственно возможным способом* его конкретизации, как исходное допущение Бога явилось необходимым, единственно возможным для признания разумности мира? Что, разве «разумную волю» Бога в отношении человечества можно представить себе только так, что она предусматривает непременно неуничтожимость его существования и без этого допущения мыслиться не может?

Однако сам же Толстой признавал, как мы помним, что конечные цели, заданные Богом человеческой истории, конечный смысл и порядок мира не могут быть доступны человеческому «разумению». Кроме того, он сам же утверждал, что «этот мир», «земная жизнь» человека — лишь одна из форм существования, что после смерти жизнь человека продолжается в каких-то иных, скорее всего даже не личностно-индивидуальных формах. И если это

так, то почему, собственно, невозможно и такое, например, «допущение», что земная жизнь *человечества* — тоже лишь один из этапов, одна из форм существования бессмертного духовного начала? Что по недоступному нам «замыслу» Бога историческое развитие человечества тоже ограничено во времени и ему предназначено для каких-то неизвестных нам целей пройти лишь определенный исторический путь на Земле, чтобы затем перейти в иную форму существования?

Толстой не мог не знать, что такие модели человеческой истории тоже имеют достаточно солидную и весьма разработанную традицию в эволюции религиозных учений, связанных с представлением о неизбежном конце света, страшном суде и т. п. Да, кстати сказать, такая конструкция куда больше согласовывалась бы и с характерными для XIX века «достоверными знаниями» естественных наук, предрекавших неизбежную естественную гибель планетной системы, Земли, а с нею — и гибель человечества.

Словом, так или иначе, а в пределах того общего исходного допущения, которое утверждает существование Бога и его разумного порядка в мире, но признает конечный смысл и существо этого порядка недоступными человеческому разуму, — в пределах этого общего «допуска» предположение, что человеческая история конечна, столь же, по крайней мере, допустимо, как и толстовская конструкция «вечной жизни» человеческого рода. Это очевидно. И это не может быть иначе, ибо толстовская расшифровка «Божьей воли», толстовское «в этом я уже не могу усомниться», основанное, как видим, отнюдь не на достоверности фактического или логического усмотрения, но на чистом постулировании, принадлежит уже всецело к той области, которую сам же Толстой назвал, говоря о попытках людей ответить на такие вопросы веры, на которые ответить нельзя, «*областью гадания*».

И то, что это именно так, то, что принцип «разумного усмотрения», требующий по крайней мере необходимых логических обоснований, подменяется здесь чисто *гадательной*, в сущности, схемой, это и сам Толстой если не сознавал, то, судя по всему, чувствовал. Не случайно в дневниковой записи от 22 октября 1904 года после цитированных уже слов: «Зачем нужно (началу жизни, Богу...) то, чтобы мы совершенствовались, я не знаю и не могу знать», — он продолжает: «Могу *только догадываться*, что это нужно для того, чтобы было осуществлено наибольшее благо как отдельных личностей, так и совокупностей их...»

Вот именно: только догадываться!..

15. «А откуда вы все это знаете?»

Но там, где начинается область гадания, там «таких гаданий может быть еще много». Как помним, это говорил сам же Толстой.

И правда: если «конечные цели» Бога, предустановленный им план и порядок мира признаются изначально недоступными человеческому пониманию и о них можно только догадываться, то в таком случае, как мы видели, с совершенно равным успехом можно *догадываться* и о том, что, возможно, человечеству обещена ради этих неясных ему целей *вечная* жизнь, и о том, что земная жизнь человечества так же *конечна*, как и жизнь отдельного человека. А на этих равноправомерных «основаниях» могут быть, в свою очередь, выстроены с одинаковой степенью убедительности тоже совершенно разные и в то же время равно «разумные», логически стройные конструкции «смысла жизни», ибо каждая из этих конструкций будет опять-таки очередным конкретизирующим «допущением» на основе предыдущего, более общего, то есть новым «гаданием» в пределах достаточно неопределенной многозначности этого предыдущего «основания».

Так, даже при предположении «вечной жизни» человечества «по воле Отца» смысл того «ближайшего дела», которое указывает эта воля каждому человеку, совсем не обязательно может и должен быть «угадан» именно в деятельности по «увеличению» любви в человечестве, в служении «общему делу» устроения «Царствия Божия» на Земле. Ничуть не менее допустимой может быть и такая «расшифровка» Божьей воли, согласно которой никаких исторических задач по какому-либо устроению будущей жизни человечества Бог перед отдельным человеком не ставит: история — это только некое пространственно-временное «место» пребывания на Земле каждого очередного человеческого поколения, и потому забота всякого человека — вовсе не забота о «благе» человечества, будущее и смысл существования которого скрыты во мраке вечности и в непознаваемости Божьего замысла, но лишь богопослушное прохождение отведенного ему отрезка земной жизни в условиях предназначенной ему личной судьбы для сугубо индивидуального «спасения», для перехода в *иную* форму существования после смерти. Толстой хотя и приводил в поддержку своей проповеди Царства Божия на Земле то соображение, что в мире происходит постепенное «увеличение» добра (а потому этот процесс и выражает «волю Божью»), однако уверенность в этом не была в нем так уж сильна. Нередко он склонялся к куда более

трезвым и даже скептическим оценкам человеческой цивилизации, развитие которой отнюдь не радовало его уменьшением в человечестве зла, крови, насилия, ненависти и т. п., но, напротив, все больше напоминало нашествие какого-то нового Чингисхана с «машинами», «телеграфами», «парходами», «электричеством» и т. п. И при таком взгляде на историю персоналистская трактовка смысла пребывания в ней человека выглядит, в сравнении с социальной жизнеустроительной толстовской схемой, по меньшей мере столь же возможной. А при исходном допущении конечности человеческой истории — и куда более убедительной.

Но точно так же и толстовская логика оценочного противопоставления блага «общего» — благу «личному» в системе этих многообразных допусков вовсе не является единственно возможной. Если потребность и чувство альтруистической любви можно рассматривать как начало, вложенное Богом в душу человека для указания ему жизненного пути, то почему, собственно, нельзя рассматривать и присущее человеку стремление к «личному благу» как такое же «божеское» начало, указывающее человеку путь исполнения Божьей воли? И если можно построить «разумную» схему «смысла жизни», по которой высшей добродетелью будет аскетическое отречение от требований «животной личности», то ведь можно построить столь же «разумную» схему и такого назначения человека, при котором его задачей будет не отречение от требований «тела», а их одухотворение, не противопоставление «блага личности» и «блага общего», «духовного», а их соединение.

Более того, если конечные цели Бога неизвестны, а все, что существует в мире и в человеке, создано им, его волей, то вполне можно предположить даже и то, что понятия добра и зла — это и вообще чисто человеческие, условные понятия; что божественная воля, сотворившая мир в том реальном и неразделимом сплетении добра и зла, которое ему присуще, не знает этого разделения, стоит «по ту сторону добра и зла». А потому и истинные внушения ее человек воспринимает только тогда, когда, не раздумывая, отдается зову своей природы, такой, как ее создал Бог; отдается «воле к жизни», веря в то, что, как бы «бессмысленны» и даже «низки» ни казались с точки зрения тех или иных человеческих представлений те или иные его стремления, они тоже угодны Богу, нужны ему для каких-то его целей, раз стремления эти в человека вложены.

И вообще: если в основе всего лежит таинственная и непостижимая воля, то почему, собственно, Толстой не хочет допус-

тить и возможность чудес, откровения, таинств и тому подобного как вполне возможных проявлений этой изначально непостижимой, таинственной, сверхприродной силы, для которой никакие законы человеческого разума вовсе не обязательны? Даже и такой «допуск» вполне возможен в той системе «разумной веры», которая начинает с признания Бога как некоего безусловного, но неопределенного гаранта мирового порядка, а затем пытается строить на этой неопределенной основе совершенно определенное, конкретно-нормативное здание этики опять-таки при помощи точно таких же «разумно-убедительных», но чисто гипотетических рассуждений и усмотрений. В пределы такой веры может быть вмещена широчайшая амплитуда самых противоположных этических конструкций — от этики аскетического отвержения всего «земного» до этики обожествления эгоистической земной «воли к жизни», укорененности ее в радостях земного бытия», от ориентации только на «простые расчеты» здравого рассудка до признания возможности веры в чудеса и откровения. Все это не только вполне допустимые, но и равно возможные, равно «разумные» способы «прочтения» Божьей воли, коль скоро она кладется в своей таинственной непостижимости в основание этики.

И это отнюдь не просто умозрительное, абстрактно-«теоретическое» предположение и утверждение. Читатель, хоть сколько-нибудь знакомый с современными Толстому религиозно-этическими учениями, легко мог заметить, что в качестве возможных вариантов «разумного прочтения» Божьей воли выше были воспроизведены вполне реальные контуры некоторых концепций русского религиозно-философского идеализма конца XIX — начала XX века, который один только способен дать нам в лице его крупнейших представителей чуть ли не весь спектр тех «гадательных» метафизических конструкций и вытекающих из них этических программ земного жизнеповедения, какие можно возвести на основе той или иной «расшифровки» Божьей воли.

Так, если известный религиозный писатель конца XIX века, «разочарованный славянофил» К. Леонтьев стоит на точке зрения «непоправимого трагизма жизни» и, призывая обратиться к «суровому и печальному пессимизму, к мужественному смирению перед неисправимостью земной жизни», язвительно высмеивает «розовое христианство» Достоевского и Толстого, веривших в Царство Божие на Земле, то в противоположность леонтьевской этике исключительно «личного спасения» (причем на путях по-

чти аскетически строгого морализма) другой религиозный публицист и писатель начала XX века, Д. Мережковский, развивает не менее стройную концепцию «нового христианства», призванного осуществить «общественное во Христе спасение» и высший синтез правды «духа» и правды «тела», «земного» и «небесного». Здесь он идет вслед за знаменитым русским религиозным философом Вл. Соловьевым, который определил в качестве задачи человечества «сотрудничество» с Богом в деле своего превращения в «богочеловечество», в деле «преосуществления» жизни на Земле в новую, нетленную и бессмертную жизнь, победы над «хаосом» материи. Но тот же Соловьев к концу жизни разочаровывается в способности человечества выполнить миссию «богочеловечества» и начинает не менее убедительно выстраивать эсхатологические конструкции, пророчествуя о наступающем конце света.

Современник Леонтьева и Мережковского Вас. Розанов увидел, как известно, Бога в быте и тайнах пола («в быте сам Господь Бог почил»; «пол выходит из границ естества — он внеестественен и сверхъестественен»; «связь пола с Богом большая, чем связь ума с Богом, даже чем связь совести с Богом») и на этой основе выстроил свою «заземленную» этику всецелого погружения в частно-семейную жизнь (как подлинного слияния с таинственной волей Бога, выражающейся через центральную тайну жизни — тайну пола) и почти принципиального неморализма в вопросах общественных. А «русский экзистенциалист» Л. Шестов, признавая вслед за Ф. Ницше этические различия «добра» и «зла» только «человеческим, слишком человеческим» способом ориентации в нерасчленном единстве стихии жизни, провозглашает полную безнадежность разумно-рациональной выработки человеком «программы» своего жизненного пути и объявляет единственно возможным и единственно надежным принципом жизни, спасающим человека от раздирающих противоречий «разумного» ее осмысления, принцип «*Sola fide*» — «только верою» (имея при этом в виду именно буквальную, нерассуждающую веру в истины Откровения). Иными словами, он утверждает, в сущности, тот самый принцип веры, который так пугал Толстого, — «верю, ибо абсурдно». И как это ни парадоксально в отношении к безусловно иррационалистической позиции Л. Шестова, это была, однако, тоже вполне «разумная» (не менее, во всяком случае, «разумная», чем у Толстого) этико-религиозная конструкция — «разумная» в том смысле, что выстроена она была на основе вполне рациональ-

ного, разумно-«рассуждающего» усмотрения полной бесперспективности рационалистического «вычисления» «воли Бога». Это был рационалистически обоснованный религиозный иррационализм, и в качестве такового, то есть в качестве *созидаемой и принимаемой именно и только разумом* конструкции, он был, следовательно, точно такой же *гадательной* моделью «воли Бога», как и все другие конструкции русского религиозно-философского идеализма, как и учение Толстого.

Но там, где начинается область «гадания», там, как это признавал сам же Толстой, уже не может быть ни достоверности, ни обязательности, основанной на логической неопровержимости «разумного усмотрения». Поэтому-то именно *с точки зрения требований разума* любая из этих концепций всегда и оставляла место для вопроса, который задал однажды Г. Адамович Н. Бердяеву, слушая, как тот «авторитетно и с полным знанием дела» растолковывал какому-то своему почитателю, «чего Бог требует от человека». Адамович слушал эти объяснения, и вдруг у него непроизвольно, вполголоса вырвалось: «А откуда вы все это знаете?» Н. Бердяев, вспоминая Адамович, «обернулся, усмехнулся и ответил какой-то шуткой: вопрос, мол, глупый, ребяческий...». Но Адамович пишет: «Допускаю, каюсь, может быть, вопрос в самом деле глупый... Но каюсь и в том, что невозможность ответа на него представляется мне все же бесконечно значительной, не менее полной смысла и духовного веса, чем любая метафизическая система...» Так «не все ли равно», спрашивает Адамович, как верить? «По Толстому ли», например, «верить», который все рассказывает, «в чем его вера», «учит чему-то», или «так, как верит какой-нибудь сельский попик, только и знающий, что бормотать “Сусе, Сусе Христе”»? Лучше уж, наверное, заключает Г. Адамович, «остаться с попиком» — «проще, скромнее...».

И его легко понять. «Глупый», «ребяческий» вопрос этот: «А откуда вы все это знаете?» — вопрос, в сущности, *роковой* для любой метафизической модели, претендующей на «прочтение» воли Бога. А потому с *этой* точки зрения в известном смысле действительно все равно, как верить — по Толстому или по Леонтьеву, по Шестову или по Соловьеву, по Бердяеву или по Франку. Перед судом простого, «ребяческого», но неотразимого вопроса все эти «веры» столь же равно «правомерны», сколь и гадательны.

16. Ошибки логики и логика ошибок

И вот этим-то прежде всего и поучительна та противоречивая логика, на которой, как мы видели, попытался построить свое религиозно-этическое учение Толстой.

Мы проследили это учение, чрезвычайно разноплановое и многотемное, только в тех стержневых его логических линиях, которые были связаны прежде всего с религиозным *обоснованием* этической программы писателя.

Но такова была наша задача.

Мы видели, что все началось с «разумно необходимого» «допущения» Бога как некоего гаранта разумного мирового порядка. И в этом Толстой следовал как будто бы той же логике, что продиктовала и знаменитую формулу Достоевского — «если нет Бога, то все позволено». Ведь похожие формулы есть и у Толстого, заметившего, например, однажды в письме к Стасову, что о Боге он говорит именно потому, «что это... самое простое, точное и необходимое, без которого говорить о законах нравственности и добре... невозможно» (12 июня 1894 г.).

Но в том-то и дело, что у Достоевского это был тот Бог, в Которого он верил и Которого принял как христианин — живой и конкретный Бог Откровения, Бог Ветхого и Нового завета, Бог десяти заповедей, давший человеку Свой абсолютный этический закон любви, Бог, принесший и Самого Себя в искупительную жертву ради Своей любви к людям.

Бог же Толстого был всего лишь абстрактным умозрительным «допущением», покорно принятым по «необходимости разума» в качестве исходного основания для дальнейшего *самостоятельного* «разумного» выведения из него «неуничтожимого» нравственного смысла жизни. И потому Толстому очень скоро пришлось убедиться, что само по себе такое умозрительное и общее «допущение» Бога, без которого говорить о законах нравственности невозможно, еще ничего не дает для того, чтобы говорить об этих законах сколько-нибудь конкретно и уяснить, какой же именно нравственный порядок на земле соответствует воле Бога, что именно считать на земле добром, а что злом, адекватными Божьему замыслу. Ему пришлось убедиться, что имплицитно ответа на этот вопрос в самом по себе понятии Бога как всемогущего и всеблаготворца мира, устанавливающего в мире какой-то нравственный закон, отнюдь еще не содержится, а потому и для выведения из него сколько-нибудь достоверного этического «руководства» исходное понятие это просто недостаточно. Ведь в исходной

своей неопределенности оно столь же, в сущности, бессодержательно, как и честный ответ «разумного знания» на вопрос о бесконечном, непознанном: «Не знаю».

Так Толстой вынужден был признать, что для того чтобы основать на этой абстрактной исходной «инстанции» Бога какую-либо конкретную программу этического руководства в жизни, нужно эту «инстанцию» тоже сначала как-то еще конкретизировать — дать какую-то конкретную расшифровку «воле Бога», указывающей человеку его путь. А при первых же попытках такой «расшифровки» сразу же обнаружилось, что она может быть основана опять-таки лишь на новом «допущении», на новом «гадании», но никак не на фактически или хотя бы логически достоверном «разумном усмотрении».

Так окончилась полным крахом попытка Толстого выстроить здание религиозной этики чисто «разумным» путем — исходя лишь из самого по себе допущения «гипотезы» Бога. И крайне показательно поэтому, что к концу жизни он и сам стал все больше отходить от попыток какого-либо «разумного» обоснования своей религиозно-этической веры, все чаще прибегая к ссылкам на чисто мистический опыт сугубо интимных религиозных ощущений и переживаний. Он, видимо, сам начинал уже догадываться о полной бесперспективности своих попыток «подменить» веру «разумом», сам начинал чувствовать, как поразительно слабы, невняты, многословно неопределенны и туманны как раз все те места в его религиозных трактатах, где он пытается «смешать» два этих не поддающихся «смешению» гносеологических начала. Недаром, словно в отчаянии от неубедительности, шаткости всех этих «разумных» своих рассуждений, он то и дело, снова и снова, еще и еще возвращается к ним, поворачивает их и так и сяк, бесконечно повторяет, дополняет, уточняет, переформулирует... И все равно выходит так глубокомысленно-невнятно, что остается только вспоминать его же собственные слова: «Обыкновенно говорят: это очень глубокомысленно и потому не вполне понятно. Это неправда. Напротив, все, что глубоко, то ясно до прозрачности» («Дневник». 18 декабря 1899 г.).

Вот почему, сам, по-видимому, крайне огорченный всем этим, он однажды делает в том же «Дневнике» характернейшую запись: «Читал Шри Шанкара. Основная метафизическая мысль о сущности жизни хороша, но *все учение путаница, хуже моей*» (17 октября 1910 г.!).

А в дневниковой записи от 30 августа 1900 года мы находим даже и такое признание:

«Как-то спросил себя: верю ли я, точно ли верю в то, что смысл жизни в исполнении воли Бога, воля же в увеличении любви (согласия) в себе и в мире и что этим увеличением, соединением в одно любимого я готовлю себе будущую жизнь. И невольно ответил, что не верю в этой определенной форме. Во что же я верю? — спросил я. И искренне ответил, что верю в то, что надо быть добрым... В это верю всем существом...»

Сила религиозно-этической публицистики Толстого не там, где он пытается уверить читателя, что сам он — «верит», «точно верит» и «верит в этой определенной форме». Сила ее там, где начинает говорить непосредственное нравственное чувство Толстого, с гневом обращающееся против зол и неправд жизни, полное гуманности, любви и сострадания к тем, кто терпит от этих зол и неправд. Говоря фигурально, в этом живом чувстве у Толстого Бога куда больше, чем во всех его «разумных» построениях. И это происходит вовсе не потому, что мысль его так уж слаба. Было бы большой ошибкой списывать неудачу его метафизических умозрений за счет всего лишь той или иной недостаточности собственно индивидуальных, личных интеллектуальных возможностей Толстого — ссылаясь, например, как это нередко делается, на то, что мысль его и вообще не отличалась-де должной последовательностью, отчего он часто и не сводил в своих рассуждениях «концы с концами». Нет, Толстой был как раз очень последовательным, нередко даже слишком, прямолинейно последовательным в развитии своих отправных посылок. И если при всей несомненной этой своей последовательности он приходил все-таки к столь же несомненным и очевидным (хотя и не сознаваемым им самим) противоречиям со своими исходными установками, то это происходило именно и прежде всего потому, что к противоречиям этим Толстой *просто не мог* не прийти. Ибо в возникновении их внутри мысли Толстого была, как мы видели, своя неодолимая *закономерность*, в *ошибках* его *логики* — *своя* неумолимая *логика*, заданная уже самой *исходной мировоззренческой установкой* Толстого на чисто «разумное» выведение религиозной этики из чисто умозрительной абстракции некоего «Необходимого существа» как творца и устроителя мира. Именно в этой отправной своей точке методология его религиозных исканий принципиально отличалась, как я уже отмечал, от методологии религиозно-метафизической мысли Достоевского. И именно в этом же пункте заключено такое же кардинальное отличие выбранного им пути и от того, каким шли уже упоминавшиеся его современ-

ники из лагеря русского религиозно-философского идеализма конца XIX — начала XX века, — такие, как Владимир Соловьев, Константин Леонтьев или Николай Бердяев. В том-то и дело, что хотя *с точки зрения чистого разума* их метафизические конструкции тоже были всего лишь гипотезами («гаданиями») и не могли быть ничем другим, однако в чисто *рациональном плане* они как раз ни на какую безусловную достоверность и не претендовали. А главное, строились опять-таки на совершенно ином исходном фундаменте: на основе безусловного принятия в качестве опорных для себя тех религиозных истин христианского Откровения, которые уже заключали в себе все основные ценностные ориентиры человеческого жизнеповедения. Другими словами, в своей метафизической методологии они наследовали наиболее плодотворным традициям той великой христианской Школы Средневековья, значимость которой для нашего времени не может отменить никакая дурная слава, привязавшаяся позднее к термину «схоластика». Тогда как Толстой был, конечно, куда ближе к чистому рационализму эпохи великих метафизических систем, принимая христианские заповеди любви, ненасилия, милосердия, сострадания и т. д. не в качестве безусловных актов Божественной Воли, явленной нам в Откровении (в которое он не верил — как и божественность Христа), а в качестве этических принципов, которые еще только требовалось вывести и обосновать посредством «разума» из самого по себе принятия «гипотезы» Бога как первопричины мира. Между тем эта методология давно уже доказала в истории человеческой мысли свою неспособность дать действительно *достоверное* метафизическое знание. То знание, на которое именно и претендовал Толстой.

Но если это так, то не значит ли это, что в несомненной закономерности, а значит и поучительности той сокрушительной неудачи, которая постигла его на путях построения «разумной веры», нет тем самым ничего даже, в сущности, и нового? *Принципиально* нового?

Да, — в сущности, это именно так. Конечно же, логикой своих ошибок Толстой просто еще раз подтвердил неодолимость тех категорических запретов, которые Кант уже наложил некогда на любые попытки создания так называемой «научной» метафизики. Своими мучительными попытками «разумного» религиозного обоснования этики он просто еще раз доказал, что «разумная» религиозная этика — это, в сущности, бессмыслица, ибо религиозная этика принципиально именно и возможна только как этика «неразумная». Другими словами, он всего лишь еще раз проде-

монстрировал тем самым ту неизбежность полного краха рационалистических иллюзий в религиозной этике, которую не раз уже и до него демонстрировала история философии.

Но разве это хоть сколько-нибудь ослабляет значимость, важность для нас знакомства с опытом его неудачных исканий, пусть методологически не таких уж даже и новых? Не забудем, что мысль наших современников, обращенная к важнейшим проблемам нравственного существования личности, испытывает очень разные способы их освоения — в том числе и способы, совпадающие или весьма сходные с мировоззренческой логикой Толстого. И не забудем, что ведь Толстой при этом куда более близкий к нам и по времени, и по духу, и по образованию, и по манере чувствовать и мыслить Искатель Истины и Смысла, чем, скажем, Декарт или Спиноза. В сущности, почти наш современник по только что отшумевшему XX веку. Причем современник, огромное художественное дарование и высочайший нравственный авторитет которого до сих пор обеспечивают огромный и постоянный интерес к его творчеству, к его жизни, к его мыслям, чувствам и убеждениям. Поэтому его попытка вновь, опытом и духовным строем именно современного человека, да еще великого художника и яркой, нравственно подлинной человеческой личности, опробовать возможности обоснования религиозной этики «чистым разумом», столь для XIX и XX веков авторитетным, не может не быть для всех нас уже и сама по себе, всей этой современной и личностной своей фактурой, крайне, насущно нам интересной. А уроки ее по этой же причине — как раз особенно востребованными и действенными. Во всяком случае вполне достаточными для того, чтобы лишний раз убедиться в полной бесперспективности того пути, которым шел Толстой.

А именно это, и только это, мне и хотелось показать, внимательно и пристально вглядываясь во все повороты его упрямой логики, пытавшейся справиться с непосильной задачей построения «разумной веры».

17. «Основной образ»

Итак, поучительность отрицательного опыта религиозно-метафизических исканий Толстого достаточно очевидна. И даже тем более, пожалуй, очевидна, что Толстой просто еще раз продемонстрировал неодолимость тех методологических табу, безусловность которых и до него была уже не раз выявлена.

Значит ли это, однако, что именно в этой отрицательной поучительности его метафизических исканий и состоит главная, так сказать, духовная польза нашего знакомства с ними?

Я совсем не хотел бы быть понятым таким образом. И потому, завершая наш обзор религиозных исканий Толстого, мне хочется еще раз обратиться к их началу — к тем мучительным дням и ночам Толстого, когда истерзавший его вопрос о смысле жизни чуть не довел его до самоубийства. К необычайному, поистине поражающему уровню той интенсивности и силы, с которыми пережил Толстой и утрату смысла своей жизни, и необходимость поисков его и которые если и не производят порой впечатления некоей как бы преувеличенности, почти ненормальности, слишком повышенной неадекватности своему предмету, то, по крайней мере, привычно относятся нами лишь на счет сугубо индивидуальных особенностей личности Толстого — его редкостной жизненной цельности и страстности.

И конечно же эти особенности самого психологического «устройства» личности Толстого, его индивидуальной душевной природы сбрасывать со счета и в самом деле нельзя. Они свою роль здесь сыграли.

Но только ли они, и — решающую ли?..

«До сих пор помню тот день, тот час, — пишет в своей книге «Освобождение Толстого» И. А. Бунин, — когда ударил мне в глаза крупный шрифт газетной телеграммы: «Астапово, 7 ноября. В 6 часов 5 минут утра Лев Николаевич Толстой тихо скончался...»

«Газетный лист был в траурной раме, — продолжает Бунин. — Посреди его чернел всему миру известный портрет старого мужа в мешковатой блузе, с горестно-сумрачными глазами и большой косою бородой... Был одиннадцатый час мокрого и темного петербургского дня. Я смотрел на портрет, а видел светлый, жаркий кавказский день, лес над Тереком и шагающего в этом лесу худого загорелого юнкера “в белой папашке с опустившимся пожелтевшим курпеем, в белой, грязной, с широкими складками черкеске и с винтовкой в руке”...»

И Бунин вспоминает те страницы из «Казаков», где герой повести Дмитрий Оленин, прилегший отдохнуть около логова старого оленя, следит взглядом за миллионами комаров, кружащих над ним, и думает о том, что «каждый из них такой же особенный ото всех Дмитрий Оленин», как и он сам; что и сам он «нисколько не русский дворянин, член московского общества, друг и родня того-то и того-то», а просто такой же комар или такой же олень,

которые живут теперь вокруг него: «Так же, как они, как дядя Ерошка, поживу и умру. И правду он говорит: только трава вырастет...» А потом, думая дальше: «Да что же, что трава вырастет?.. Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, на котором трава вырастет, и больше ничего, или же я рамка, в которой вставилась часть единого божества, все-таки надо жить наилучшим образом», — вспоминает свою прошедшую жизнь. И ему становится «гадко на самого себя», и вдруг как будто бы «какой-то новый свет» открывается ему: «Счастье, вот что, — сказал он себе, — счастье в том, чтобы жить для других...»

«Многообразие этого человека, — пишет Бунин, — всегда удивляло мир. Но вот тот образ, что вспомнился мне... — этот кавказский юнкер с его мыслями и чувствами среди “дикой, до безобразия богатой растительности” над Тереком, среди “бездны зверей и птиц”, наполняющих эту растительность, и несметных комаров в воздухе, каждый из которых был будто бы “такой же особенный ото всех”, как и сам юнкер ото всего прочего: не основной ли это образ? Ни один олень, ни один дядя Ерошка не защищал свою “особенность” так, как он, не утверждал ее с такой страстью и силой... И вместе с тем всю жизнь разрушал ее, и чем дальше, тем все страстнее, все сильнее. Как могло быть иначе? Как не разрушать, если все-таки не дано было кавказскому юнкеру в его дальнейшей долгой жизни идти к блаженному, звериному “поживу и умру, и только трава вырастет”? Как не разрушать, если то и дело становится “гадко на себя самого”, если “счастье в том, чтобы жить для других”?..

Сколько раз в жизни открывал он “эту, как ему казалось, новую истину”? Истина же эта роковая. С ней нельзя быть оленем или дядей Ерошкой. “Все равно, что бы я ни был: такой же зверь, как и все, или же я рамка, в которой вставилась часть единого божества...” Но в том и беда, что совсем не все равно, если уже знаешь себя такой “рамкой”. И олень, и дядя Ерошка тоже “рамки”, но думают ли они об этом? И олени, и дяди Ерошки, каждый в своей “особенности”, в своей “самости”, ничуть не стремятся искать, “для кого бы поскорей пожертвовать собой”. И поэтому сугубо роковой путь жизни был уготован тому, кто был рожден и оленем, и дядей Ерошкой, а вместе с тем — Дмитрием Олениным, который никак не мог умереть так, чтобы только трава выросла. “Некоторые живут, не замечая своего существования”. Не некоторые — их столько же, сколько на земле комаров и оленей. А сколько замечающих? он же был из тех, что слишком замечают. И нельзя было ему умереть, как оленю...»

Я привел это место из книги Бунина потому, что Бунин сумел, мне кажется, сказать здесь лучше, чем кто-нибудь другой, именно о том *основном образе* Толстого, который гораздо больше, чем какие-то индивидуальные психофизиологические особенности толстовского темперамента, эмоциональности и т. д., и должен приниматься нами во внимание, когда мы пытаемся понять, почему так сильно, катастрофически пережил Толстой свой кризис. Бунин прав, что основной образ Толстого это именно *духовный* его образ — образ человека, слишком и всегда, даже на вершинах «оленьей» растворенности в жизни, «замечающего» свое существование. Это образ, который действительно вырисовывается перед нами с предельно отчетливой ясностью на любой из ступеней его долгой и разной жизни, в любом ее фазисе и наполнении.

Правда, в «Исповеди», отразившей настроения кризисной поры, сам Толстой склонен был, как известно, отнестись ко всей прежней своей жизни с пренебрежением и осуждением. И даже готов был представить дело так, будто бы вся она была чем-то вроде затянувшегося духовного сна, от которого он только теперь наконец пробудился.

Но перечтите хотя бы дневники и письма Толстого за все это время «сна» — какой это мощный поток непрерывных, интенсивнейших духовных исканий, какое поразительное свидетельство неостановимой, постоянной работы Толстого над своей жизнью, над переделкой себя в соответствии с теми все новыми и новыми и все более серьезными и глубокими нравственными требованиями, которые и выдвигал-то он перед собой как раз по мере раскрывавшегося ему в этих поисках «общего смысла жизни»!..

Но вот приходит день и час, когда все тот же старый вопрос — «Зачем?» — встает вдруг с новой и неожиданной силой перед лицом так остро, впервые так остро почувствованной неизбежности смерти, и все прежнее, все это богатство, все эти искания и ответы начинают казаться уже чем-то несерьезным, пустяковым, и мнится уже, что никаких «исканий общего смысла» и вообще до этого не было, а начинаются они только теперь. И только теперь, зачеркнув себя прежнего и пробившись, в муках и сомнениях, к новому, как ему кажется, окончательному уже ответу, он празднует — в который уже раз! — свое «духовное рождение», словно все прежнее было мертвой пустыней, не живой и страстной жизнью его души!.. Как будто накапливалось и накапливалось в нем на протяжении всей его прошлой жизни какое-то страшное

взрывчатое вещество, росло в нем все быстрее и больше, и чем зрелее и требовательнее становилась мысль, бьющаяся над загадкой бытия, тем все неотвратимее и неотвратимее приближалось к некоей критической черте, — и вот наконец взорвалось, достигнув этой критической массы, и потрясло все до основания и перевернуло всю душу, всю жизнь!..

Но ведь потому и взорвалось, потому и перевернуло, что все время накапливалось и росло! Потому и произошел этот взрыв, что неостановимо, непрерывно шла в нем эта всегдашняя внутренняя работа над осмыслением мира и себя в этом мире... Менялось все — условия жизни, привычки, менялось само это осмысление жизни: отроческое «восторженное обожание идеала добродетели» переходило в юношеское стремление к светскому идеалу человека комильфо, разочарование в этом «идеале» и осуждение его эгоистической суежности рождало поиск цели «общей и полезной», а искание этой цели выводило его то к программе «развития воли», то к сопряжению этой «общей» цели с целью «условной» — литературной славой, и он убежденно начинал отстаивать законность наслаждения жизнью (семья, хозяйство, литература), чтобы потом снова и снова спорить с собой и опровергать себя... Не менялось только одно — сама эта непрерывная внутренняя работа в ее всегдашней и неизменной устремленности все к тому же и тому же: кто я, что я, зачем и как я должен жить, какой смысл жизни и в чем назначение человека?

В одном из дневников Толстого есть как будто неожиданное, но, в сущности, очень характерное признание. «Могу перенестись, — пишет он, как бы сам себе удивляясь, — в самого ужасного злодея, но не в глупого человека. А это — очень нужно».

К этому можно добавить: вот так же не мог он «перенестись» в людей, не думающих о жизни. Он ужасался им, жалел их, иронизировал над ними, потому что при всякой другой цели жизни надо много соображать, думать, и никогда не видишь ясно результатов. А тут так просто: была одна звезда, стало две, был один миллион, стало два и т. д. Но он с трудом понимал их — тех, «которые могут служить, писать книги, производить художественные вещи, но не могут понимать самого главного: смысла жизни, и даже полагающие, что этого совсем и не нужно». «Какие-то духовные кастраты», — с ужасом говорил он о них. И с тоской добавлял: «И имя им легион. Я окружен ими».

Сам Толстой просто не мог, не способен был относиться к своей жизни иначе как к сознательному и ответственному духовно-

му делу. Это действительно был его «основной образ», созданный им в себе всей его жизнью, ставший уже как бы его естественной природой. И это был именно тот образ, которым он попытался ответить на вызовы именно своего времени, на духовную ситуацию, в которой он, человек эпохи тотального религиозного кризиса, реально оказался. Другими словами, это был духовный тип личности, в котором трудно не разглядеть черты, выработка которых была стимулирована именно специфическими особенностями этой эпохи — эпохи ищущего, «открытого» сознания. А значит — и показательные для такой эпохи, закономерные для нее. Закономерные, разумеется, для высших ступеней духовной человеческой развитости и интеллектуальной вменяемости. Это та типологическая для эпохи «модель» страстного Искателя Смысла, которая принципиально отличается от модели, например, христианского подвижника, ищущего не истину (Бога), данную ему уже в его вере и непреложную для него, а *себя* в истине — *взыскующего жизни* в Боге. Такими были, говоря словами Пушкина, «отцы-пустынники и девы непорочны». Но Толстой, Достоевский и другие великие духовные странники века — они были прежде всего искателями именно Смысла, пилигримами Истины, которая всегда для них была именно первой, главной *задачей и проблемой* и только потом уже «руководством» к жизни. Но никогда не была изначально обретенной благодатью.

Однако если это так, то, стало быть, и наше отношение к редкостной по силе и интенсивности духовной жизни Толстого, которая вся строилась на этой глубоко типологической для эпохи основе «открытого» сознания, никак не может и не должно быть обвешено безопасной чертой какого-то как бы стороннего, почтительно-уважительного нашего удивления и преклонения перед всего лишь его *индивидуальной* уникальностью. При всей его действительной уникальности. В той мере и до тех пор пока мы и сами находимся в ситуации открытого, ищущего сознания, его пример не может не быть обращен к нам тревожным запросом и требованием и *как своего рода духовная норма* — как то, на что, в сущности, и мы тоже должны равняться, если хотим соответствовать «должности» и «идее» человека в условиях той реальной ситуации нашего сознания, в какой и сегодня находится едва ли не подавляющее большинство наших думающих современников. И потому значение для нас примера и опыта людей нашей же типологической ситуации, но обладающих высшей духовной развитостью, в том, может быть, прежде всего и состоит, что именно

этой высшей и конечно же индивидуальной, конечно же редкостной своей высотой они и задают нам нашу собственную духовную «норму». Реально толкают нас к ней стремиться, взрывая ту опасную инерцию нашей психики, которую вырабатывает в нас привычно-житейский уровень наших каждодневных забот и переживаний. И они взрывают ее не только и даже, может быть, не столько *логикой* тех или иных доводов и призывов к осмысленному существованию, с которыми мы можем и не соглашаться, и не одним обращением нас к истинам, неоспоримость которых, может быть, нам и без них достаточно очевидна. Они действуют на наше нравственное «я» прежде всего совсем иной, в общем, силой.

В самом деле, ведь нравственные вопросы, которые задавал себе Толстой, отнюдь, конечно, для нас не новы — это, можно сказать, неизбывные вопросы нашей жизни. Более того, в своей значимости и в своей правомерности они нам вполне ясны и без Толстого. Кто действительно в наш век не знает, что лишь осознанно-духовное существование достойно человека, а понять «разумное значение» жизни — первая нравственная его задача?

Но разве нравственные истины не тем и отличаются от всех прочих, что хотя не могут существовать для нас без разумного их обоснования и признания нами, однако *действительно* существуют для нас и *действительно* усваиваются нами *в своем настоящем содержании* лишь тогда, когда становятся ***непреложностями самой нашей жизни***?..

Сколько людей, сетует Толстой, «не замечающих» своего существования, не думающих о жизни, о ее смысле, о ее духовном наполнении... Но ведь сколько и таких, которые как будто бы и «замечают» и «думают», и даже очень красиво и умно замечают и думают!.. Они только и твердят что о духовности, они клянутся нравственностью на всех перекрестках, они пишут об этом изящные статьи и солидные диссертации, они припадают к «святыням» и христосуются на Пасху... Но присмотритесь: это духовность, от которой так и разит запахом лакомого пирога, вожаденно пожираемого этими боевиками нравственных святынь на пиру жизни. Это личина, маска, напыленная на жадную, трусливую утробу, это разменная монета, расчетливо бросаемая в оборот при всякой выгодной для этого ситуации, это пыль в глаза, пускаемая самолюбивым ничтожеством, желающим выглядеть человеческой значительностью...

Нет, только *реальная* жизнь, только *реальное* действие есть сфера действительного бытия человеческой духовности, человечес-

кой нравственности, и нравственная истина только тогда есть действительная истина, когда она воплощена и явлена самой жизнью. Все остальное — лицемерие, фальшь или жалкие потуги на духовность, в какие бы красивые и умные слова эти потуги и фальшь ни рядились.

Вот почему и убеждают нас по-настоящему, до конца, в истинности тех или иных нравственных максим отнюдь не слова, не рассуждения, не логика, как бы верны они ни были, а только живой опыт их действительного переживания. Либо свой собственный, лично обретенный, либо опыт других людей, входящий в нас через сопереживание и усваиваемый нами. Только так и никак иначе они переходят для нас из разряда истин, хотя и признаваемых, неоспоримых, но умозрительно-отвлеченных, в разряд *действительных истин нашей жизни*.

Обращение к духовному опыту Толстого, соприкосновение с живым миром его души и принадлежит, несомненно, к числу тех благотворнейших духовных актов, которыми осуществляется в нас этот переход.

Да, мы можем не соглашаться с тем «разумным значением жизни», какое придавал ей Толстой. Мы можем спорить с Толстым в связи с решением им и многих других проблем человеческой жизни.

Но, как бы мы ни спорили с ним, как бы резко ни отвергали его «ответы» на поставленные им «вопросы», само *отношение* Толстого к этим вопросам и к поискам ответов на них не может не отозваться в нашей душе животворным катарсисом ее нравственного обновления. Ибо, как бы ни сопротивлялся в нас обыденный, заданный каждодневными житейскими заботами уровень переживаний этому живому контакту с духовным миром Толстого, нравственная подлинность самого духовного склада Толстого, пусть ошибавшегося, пусть шедшего по неверному пути в своих исканиях, но не создававшего жизни без этих исканий и способного скорее убить себя, чем жить во «тьме» ее непонимания, — подлинность эта побеждает в конце концов своей непосредственной очевидностью, своей живой человеческой достоверностью и правдой любую нашу опасливость и недоверие. Она пробуждает и не может не пробудить в нас самих чувство острой тревоги, требовательного беспокойства за себя, за свою жизнь. Заставая нас в тот миг нашей жизни, когда мы входим в мир его души, Толстой как бы вынуждает нас остановиться во времени и вновь и вновь оглянуться на пройденный путь — так ли мы жили

и живем, как должно, действительно ли соответствует наша жизнь требованиям нашего разума и действительно ли ясен нам разумный ее смысл? Он заставляет еще и еще раз проверить истинную жизненную значимость для нас этих нравственных требований, он возвращает нам живое, по-настоящему жизненное ощущение того, что наука жизни, наука нравственности — это действительно «главнейшая», как он говорил, из всех человеческих наук. И тем самым он заставляет нас не только признать, но и почувствовать как внутренний запрос и требование нашей нравственной природы, что как ни редкостна и как ни своеобразна духовная организация Толстого, но именно такая ступень развития человеческой духовной природы, как у него, и является, в сущности, или должна по крайней мере являться, *нормой* для всякой нравственно-сознательной человеческой личности нашего времени, для каждого из нас.

Разумеется, речь идет о «норме» совсем не в том смысле, что всякий духовно вмняемый человек непременно должен пройти в своем формировании через такие же мучения, такое же отчаяние, как Толстой, или прийти к тем же мировоззренческим итогам. Опыт других людей для того и существует в своем обращении к нам, чтобы мы не повторяли его извилистых путей, а учились на его обретениях и ошибках. Нам вовсе не обязательно начинать все с азов, и наша способность освоить все наследие мировой культуры, плоды работы мысли и духа ее великих творцов может служить достаточно надежным подспорьем для того, чтобы разобраться в существе тех вопросов, которые так измучили Толстого.

Но *отношение* к этим вопросам, но *сила* и *органичность* духовных потребностей, но *ответственность* перед своей духовной природой, какие мы видим в Толстом, — это действительно *норма* современного человека.

Та подлинная его норма, которая потому и есть норма, что явлена нам в реальности — духовным опытом, живым обликом таких наших современников, братьев по веку и по его судьбе, как Толстой.

И это и есть то главное, чем одаривает нас его опыт, какой бы отрицательной ни была поучительность собственно теоретических, концептуально-содержательных его итогов.

«ОСАННА» ИЛИ «ГОРНИЛО СОМНЕНИЙ»?
По поводу статьи Вольфа Шмида о «Братьях Карамазовых»

Необходимое предуведомление.

В 1995 году мне случилось принять участие в работе IX международного симпозиума по творчеству Достоевского. Это был грандиозный форум, где одних только докладов было зачитано более 120. Правда, продуктивность их обсуждения никак от этого не выигрывала, а подавляющее их большинство было посвящено темам настолько частным и сугубо специальным, что это никак не могло сделать их предметом сколько-нибудь широкого общего внимания, хотя вполне обеспечивало появление полезных престижных отметок и упоминаний в соответствующих университетских отчетах и рейтингах. Но так ведь всегда бывает на подобного рода мероприятиях, в самой грандиозности которых всегда есть что-то поистине булгаковское.

Тем не менее были, конечно, прочитаны все-таки на этом симпозиуме и доклады достаточно широкого концептуального захвата, обращенные к важнейшим проблемам творчества Достоевского. И среди них — доклад известного немецкого слависта, профессора Гамбургского университета Вольфа Шмида, который привлек к себе особое мое внимание. Автор защищал в нем весьма распространенную точку зрения на авторскую позицию в «Братьях Карамазовых» как на своеобразное поле постоянной борьбы между «верой» и «неверием» Достоевского, — точку зрения, которая всегда вызывала у меня принципиальное с нею несогласие. Никак не поколебали меня в этом и те новые аргументы в ее защиту, которые попытался привлечь Вольф Шмид, что я отчасти и высказал ему уже во время дискуссии. Однако фундаментальная проблема, к которой был обращен этот доклад, настолько важна для понимания Достоевского, а способ ее решения, немецким славистом продемонстрированный, настолько, на мой взгляд, показателен для современного достоевсковедения и настолько поучи-

телен для всякого, кто стремится к действительно адекватному прочтению «авторских смыслов» в великом романе Достоевского, что я сразу же предложил профессору В. Шмиду написать на основе доклада обстоятельную статью и опубликовать ее в редактируемом мною журнале «Континент». С условием, что я отвечу ему. В. Шмид согласился, и в результате через год в 90-м номере «Континента» (№4 за 1996), посвященном 175-летию со дня рождения Достоевского, появились рядом два текста — статья Вольфа Шмида «“Братья Карамазовы” — надрыв автора, или Роман о двух концах» и печатаемая ниже моя статья «“Осанна” или “Горнило сомнений”?». Она непосредственно связана, таким образом, с текстом Вольфа Шмида, и, вообще говоря, идеальным предварительным условием для ее восприятия читателем было бы знакомство и со статьей моего немецкого коллеги. Тем не менее я без колебаний решаюсь предложить ее вниманию читателя в качестве вполне самостоятельного и самодостаточного текста, поскольку и в ее первой главке «Резюме-экспозиция», и в дальнейшем точка зрения Вольфа Шмида изложена, на мой взгляд, с той корректностью и той обстоятельностью, которых вполне достаточно, чтобы читатель не испытывал никаких затруднений в понимании моих Вольфу Шмиду возражений и в оценке их убедительности. Тех же, кто захотел бы познакомиться тем не менее не только с моим изложением его точки зрения, но и с его собственным текстом, я отсылаю к указанному номеру журнала «Континент».

1. Резюме-экспозиция

Итак, профессор Вольф Шмид присоединяется к той точке зрения на «Братьев Карамазовых», согласно которой семантическое поле романа представляет собою поле напряженной борьбы между «верой» и «неверием» самого Достоевского. Причем если «неверие» оказывается в этой борьбе и не абсолютно сильнее «веры», то, по крайней мере, богоборческие аргументы («атеистические выражения») Ивана Карамазова, за которыми стоит сам автор, одерживают верх над религиозной истовостью его положительных героев — Алеши и старца Зосимы. Одерживают верх уже тем, что никак не «опровергаются» их (и его, Достоевского) «осанной».

Стоит, пожалуй, напомнить, что такое прочтение романа было особенно популярно в советском литературоведении. Так что, возможно, отголоском именно этой, идеологически весьма, ко-

нечно, ангажированной, традиции явилась и позиция авторов комментария к «Братьям Карамазовым» в XV томе 30-томного Полного собрания сочинений Достоевского, вышедшем в 1976 году (то есть в советское еще время). Они тоже утверждают, что «вопреки [...] субъективным намерениям самого Достоевского, “возражение” [Ивановым богохульствам. — *И.В.*] не возобладало в романе, и между pro и contra установилось некое зыбкое равновесие». А если говорить о читателе, «то идейно-эстетическое воздействие, производимое на него богоборческими главами, было настолько сильно, что нередко безусловно заслоняло впечатление от проповеди Зосимы» (С. 492).

Не буду гадать, сказалось ли и в случае В. Шмида влияние такой традиции толкования романа или особой роли на этот раз она не сыграла. Но так или иначе, а проф. В. Шмид не только полностью разделяет эту точку зрения, но, наряду с уже известными, достаточно привычными доводами в ее защиту, привлекает еще и целую серию новых. Все они сгруппированы вокруг центрального тезиса статьи, декларирующего существование в романе некоего авторского *надрыва*¹, который выказывает себя в его религиозной логике как *насильственный, неаутентичный идеализм* Достоевского-богоревнителя (которого В. Шмид обозначает как «*Достоевского I*»). Через проявления этой насильственной религиозной экзальтации, утверждает В. Шмид, как раз и слышится голос *Достоевского II*, близкого Ивану, вводится в роман противоположный Зосимовой и Алешиной вере *противосмысл*.

Обнаруживает же себя этот *надрыв*, по В. Шмиду, во-первых, в той непрерывной *дискредитации богоотступника*, которую «*богоревнитель*» Достоевский I, чувствуя свою близость к Ивану, но пытаясь ее преодолеть и присоединиться к «осанне» Зосимы и Алеши, *назойливо и навязчиво* проводит в «Братьях Карамазовых», *крайне внимательно и недоброжелательно* следя за Иваном *по всему роману*, мало того — *беспощадно* выявляя *малейшие недостатки и слабости* его. Но именно *количеством, системностью и последовательностью* этих с азартом осуществляемых *всевозможных дискредитаций*, замечает В. Шмид, он как раз и выдает скрывающуюся за всем этим *завуалированную противоустановку* — свою близость к Ивану в его богоборческой аргументации, собственные свои религиозные *тайные сомнения*.

¹ Здесь и далее в пересказе основных положений статьи В. Шмида курсивом выделены его собственные выражения и формулы. — *И.В.*

Во-вторых же, утверждает В. Шмид, авторский «надрыв» проявляет себя и в тех *натяжках*, которыми нередко сопровождается всякое торжественное провозглашение («аффирмация») автором своих положительных верований. Причем, и в том и в другом случае, настаивает он, именно благодаря очевидности этих *надрывных дискредитаций* богоотступника и *натяжек аффирмации*, выявляющийся через них «противосмысл» предъявляет себя нам не как результат какого-либо «произвольного прочтения» текста романа, какой-либо «чисто субъективной читательской установки», основанной «на некоем заданном желаемом смысле», а «представляет собой *объективный семантический пласт романа*»¹, очевидный всякому *непредвзятому* читателю.

Обозначение и перечисление всех этих «надрывных» *дискредитаций* и *натяжек*, которые обнаруживает в романе В. Шмид, как раз и выступающий здесь перед нами (нетрудно догадаться) в роли и от имени такого вот *непредвзятого* читателя, и составляет основное содержание его статьи. Для того, собственно, она и написана — дабы ввести в научный обиход эту новую, предлагаемую В. Шмидом систему аргументации в защиту той, далеко не новой уже, точки зрения на роман, которую он защищает.

Один из главных парадоксов статьи В. Шмида в том, однако, и состоит, что вся эта тщательно выстроенная им система его собственной, анти-«надрывной», аргументации выглядит у него как раз наиболее слабо — в высшей степени неубедительно. И как раз именно с точки зрения «непредвзятого» читателя.

2. В поисках следов «надрыва»

Так, вопреки всякой очевидности, вопреки прямому смыслу знаменитого «бунта» Ивана В. Шмид одну из самых главных в романе «надрывных» авторских «дискредитаций» богоотступника Ивана видит в том, что будто бы «страдание детей для него является *лишь поводом* для обвинения Бога», а сами по себе они ему, «*собственно говоря, безразличны*». И это говорится об Иване, который, при всей своей жажде уверовать, даже и самого Бога с Его предустановленной «мировой гармонией» готов отвергнуть именно из-за того, что *сердце* его не в силах принять необходимые (якобы) для этого страдания невинных детей! Поразительно, но

¹ Здесь и всюду, кроме специально оговоренных случаев, курсив и прочие выделения в цитатах мои. — *И.В.*

В. Шмид словно нарочно затыкает уши, слушая Ивана, — чтобы не слышать всей той страстной, не поддающейся никакой имитации лихорадочной иступленности, с какой Иван обрушивает на младшего брата («точно ты в каком-то безумии», — пугается за него Алеша) свою чудовищную «коллекцию» изуверских измыслов над детьми, мучая и себя, и его нестерпимостью этих «картинок»...

Отметим к тому же, что В. Шмиду так же доподлинно, как и нам, известно, что это именно *свою*, годы и годы мучительно собиравшуюся «коллекцию» детских «картинок», в которую была вложена *собственная* его боль и страсть, доверил Ивану Достоевский!.. Более того, выстраивая свою концепцию авторского «надрыва» в «Братьях Карамазовых», В. Шмид и сам ведь исходит всё время как раз из *близости* Достоевского к Ивану в его богоборческом бунте. Но не в том ли тогда и прикажет В. Шмид видеть эту близость, что и для Достоевского страдания детей были всего *лишь поводом* к обвинению Бога?!

С теми же особенностями «непредвзятого» чтения сталкиваемся мы и тогда, когда В. Шмид пытается уверить нас, что Иван постоянно «дискредитируется» также и «своим характером, своим поведением, своими словами и даже своим физическим обликом». Здесь, начисто игнорируя всю реальную сложность этого цельного образа, автор статьи тщательнейше выискивает по всему роману лишь то, что только можно (хотя порой и невозможно) попытаться приписать якобы донимающему Достоевского надрывному искушению выставить идейно близкого ему богоотступника предельно неприятным, даже отталкивающим существом. При этом в ход на равных идет не только то, например, что «холодный» и «гордый» Иван считает «надрывом» даже любовь Иоанна Милостивого, способен в раздражении мужичонку пьяного в снег толкнуть и «своими отрицательными чувствами не шадит даже Алешу», но даже и его «неловкая осанка», его «деревянные движения»! Но как в таком случае отнестись к образу того же, к примеру, старца Зосимы с его невзрачностью, тонкими, бечевочкой, губами, востреньким птичьим носом и реденькими волосиками? Этого В. Шмид, конечно, не разъясняет. Зато совершенно всерьез приводит в доказательство недоброжелательности Достоевского I к Ивану даже и ту сцену, где Иван прощается с Алешей после столь знаменательного для обоих разговора в трактире («до свидания, целуй меня еще раз, вот так, и ступай...»), а затем поворачивается и уходит, уже не оглядываясь, и Алеша, провожая его

взглядом, «почему-то заприметил вдруг, что брат Иван идет как-то раскачиваясь и что у него правое плечо, если сзади глядеть, кажется ниже левого. Никогда он этого не замечал прежде...» В. Шмиду, разумеется, совершенно неважно, что всё это проносится «*в печальном и скорбном в эту минуту*» уме Алеши, в минуту пронзительно-грустного прощания его с братом, который только что вывернул ему свою взбаламученную душу и теперь вот уходит, может быть, навсегда, унося в душе ад и бунт, которыми «жить нельзя», — уходит вроде бы всё тот же, прежний, гордый, не сдвинувшийся со своей точки ни на йоту, но только вот этой странной какой-то, шаткой, раскачивающейся походкой, как-то нелепо и жалко перекошенный на одно плечо... «Иван, *бедный* Иван, и когда же я теперь тебя увижу...» — вот чувство, как бы вбирающее в себя все впечатления этой минуты, которое испытывает Алеша после прощальной этой сцены, устремляясь к монастырю, к своему умирающему старцу...

Но ведь это — Алеша! Алеша, любящий Ивана, пронзенный и его силой, и его слабостью, испуганный мощью его влияния на свою собственную душу, способную, оказывается, к таким же бурям («Вот и скит, Господи! Да, да, это он, это Pater Seraphimus, он спасет меня... от него и навеки!»), и в то же время — горько ему сострадающий, печально и скорбно жалеющий своего гордого и несчастного брата... Разве способен он, глядя в спину уходящему Ивану этим горьким своим провожающим взглядом, разглядеть в его раскачивающейся походке и «висящем правом плече» то, что доступно только *непредвзятому* глазу, — явные «признаки обутого чертовым копытом»?

Уже по этим примерам, тщательно выисканным и еще тщательнее обработанным, можно догадаться, что всё, даже при самой зоркой непредвзятости никак не поддающееся сопряжению с таким копытом и свидетельствующее как раз против «дискредитации» Ивана Достоевским, непременно будет В. Шмидом обойдено — столь же тщательно, с той же академической педантичностью немецкой научной школы.

И то, как во время первой же сцены в келье у старца Иван удивляет, например, Алешу, еще его не знающего, тем, что отвечает Зосиме «не свысока-учтиво, как боялся еще накануне Алеша, а скромно и сдержанно, с видимою предупредительностью и, по-видимому, без малейшей задней мысли».

И то, как потом неожиданно для всех сам — «твердо» и «серьезно» — подходит к старцу под благословение и целует ему руку.

И то, как замечает вдруг Алеша у него на лице выражение «какой-то молодой искренности и сильного неудержимо откровенного чувства», когда Иван весело-горько говорит ему, что никогда Катерина Ивановна его не любила, хотя и знала о его к ней любви.

И то, как приветлив и ласков Иван с Алешей в сцене их разговора в трактире, как радостно и весело признается он Алеше, что любит таких, как он, маленьких мальчуганов, а одного русского мальчика, Алешку, ужасно любит, и тот, любимый герой Достоевского, говорит ему, в свою очередь (и Достоевский, *беспоощадно преследующий Ивана по всему роману*, вдруг почему-то позволяет ему это!), что и он, Иван, тоже ведь, в сущности, «такой же молодой, молоденький, свежий и славный мальчик, ну желторотый, наконец, мальчик!». А «холодный», «рассудочный» (В. Шмид) Иван, словно в подтверждение этого веселого приговора, с искренним и сильным молодым чувством разражается вдруг целым лирическим монологом о том, как он любит жизнь, как дороги ему «клеякие, распускающиеся весной листочки, дорого голубое небо, дорог иной человек, которого иной раз, поверишь ли, не знаешь за что и любишь, дорог иной подвиг человеческий <...>» — «Тут не ум, не логика, тут нутром, тут чревом любишь, первые свои молодые силы любишь...»

Всего этого, как и многого другого, безусловно подтверждающего пронизательные слова старца Зосимы о том, что Ивану дано «*высшее сердце*» (слова, не случайно звучащие, заметим кстати, в самом начале романа и тем как бы задающие читателю исходные параметры нужного автору восприятия образа Ивана в дальнейшем), — всего этого для В. Шмида в романе как бы и не существует, даже если он почему-либо — в совершенно ином, разумеется, освещении — о какой-то из такого рода реалий и упоминает. Но ведь без этого Иванова «высшего сердца» (*сердца*, а не ума, не интеллекта!) никогда, согласимся, и не утвердилась бы в русской и мировой художественно-философской мысли о Достоевском та устоявшаяся традиция прочтения образа Ивана, у истоков которой стоят С. Булгаков, Н. Бердяев и Д. Мережковский и которая видит в Иване мировой образ поистине *трагического* масштаба и звучания. Какое уж тут *трагическое* звучание, если сам автор только то и делает, что лишь беспощадно обличает этого холодного рационалиста во всяческой *человеческой* несостоятельности! И какая уж тут *трагедия*, если он и в самом деле всего лишь мозгляк-атеист, для которого даже кровавые слезы замученных

детей — всего только логически неотразимый аргумент рационалистически выдержанной антитеодицеи!..

А утверждение В. Шмида, что в человеческом отношении Иван столь же нещадно дискредитируется («компрометируется») и «своими учениками, отражениями и двойниками»? В этой серии примеров разве один только Смердяков и может еще, пожалуй, претендовать на роль «компрометатора» Ивана — но только в отношении его идей, его формулы «все позволено» (да и то лишь весьма относительно, ибо то, что сам Смердяков не выдержал содеянного, еще вовсе не опровергает эту формулу в принципе, как не могла опровергнуть ее в свое время и раскольниковская «добровольная явка»). Что же до личности Ивана, то масштаб ее настолько несоизмерим с нравственно-психологическим масштабом личности Смердякова, что никакие сопоставления, в том числе и компрометирующие, здесь просто некорректны. В отношениях Ивана со Смердяковым «компрометирует» его вовсе не Смердяков, а исключительно скользкая двусмысленность его *собственных* поступков — то, что он сам с собой играет в прятки, поддаваясь искушающим нашептываниям своего низшего «я», но не желая себе в этом признаваться, за что потом, когда поднимает свой голос его уязвленная этой скользкостью гордость, сам же и клеймит себя «подлецом». И даже сходит от этого с ума. Будь на месте Смердякова совсем другой человек, на Смердякова отнюдь не похожий, но выступающий в той же роли искусителя Ивана, которую (наряду с другими) Смердяков в романе играет, намеками давая понять Ивану о замышляемом злодеянии и провокационно спрашивая у него негласное «согласие» на это, Иван вел бы себя точно так же. Здесь область *его* проблем — Смердяков со всей своей мелкой, но дуболомно-упрямой и прямолинейной лакейской душонкой таких психологических бездн и мучительных раздвоений личности просто не знает и никаким компрометирующим «отражением» или «двойником» Ивана в *этом*, нравственно-психологическом, отношении не является и являться не может.

Но если Смердякова еще и можно как-то притянуть за уши на должность «дискредитатора» Ивана, то уж зачисление в тот же штат Ракитина — на том только основании, что Ракитин *верует в идеалы Французской революции, но оказывается на каждом шагу подлецом*, — вообще непонятно. Действительно, каким образом может компрометировать Ивана, *вовсе не верующего* в идеалы Французской революции, тот факт, что злобно ненавидящий его и постоянно на него клеветущий семинарист, ни в каком отно-

шении не «ученик», не «отражение» и тем более не «двойник» его, являет собою законченный тип подлеца и проходимца (каковым, кстати, аттестует его и сам Иван)?..

Еще круче обходится В. Шмид с Великим Инквизитором, который хоть и есть, конечно, «отражение» Ивана, но «дискредитирует», оказывается, нашего «богоотступника» тем, что *обнаруживает настоящее побуждение «страдальцев» за счастье людей: жажда власти*. Здесь уже не просто с логикой некоторый непорядок — здесь вдохновляющий В. Шмида идеал «непредвзятого читателя» заставляет его идти уже и на прямую подмену: ведь Иван как раз и отвергает со всей решительностью такое обвинение по адресу своего героя, предположительно высказанное было (да и то по отношению к «иезуитам» вообще) Алешей. Напротив, он ему как раз и объясняет, что достаточно и *одного* такого, как Великий Инквизитор, истинного страдальца, *столь упорно и по-своему любящего человечество*, чтобы нашлась «руководящая идея всего римского дела <...> высшая идея этого дела».

Впрочем, и в отношении логики *непредвзятое* чтение обнаруживает порою возможности не менее разительные — и куда более впечатляющие, чем даже в случае с Ракитиным. Оказывается, одну и ту же реалию романа оно способно воспринимать одновременно в двух прямо противоположных смыслах и окрасках — и как пример натужно-надрывной недоброжелательности Достоевского к Ивану, и как пример внутренней их близости. Так, дьявол тоже зачисляется в «компрометаторы» Ивана на том основании, что *невольнo опровергает все мечты об устройстве общественного порядка на основании земной этики без Бога* и вообще *разоблачает весь атеистический гуманизм как чистую бессовестность*. Из чего следует, что сам Иван, стало быть, верует в такую возможность и вовсе не считает атеистический гуманизм бессовестностью, — иначе нечего было бы, конечно, «разоблачать» и «компрометировать». Но ведь на самом деле это не черт, а сам Иван именно так и считает!¹ И в другом месте статьи В. Шмид, как ни в чем не бывало, не только признает это, но даже с

¹ Недаром он заставляет своего отказавшегося от Христа Великого Инквизитора признать, что свой «счастливый» — чисто земной! — человеческий муравейник он может выстроить только на мошенническом использовании Его же имени («Мы построим их башню <...> во имя Твое, и солжем, что во имя Твое»). А если единственно последовательной формулой внерелигиозной этики Иван признает, как ни мучительно это ему самому, только формулу «всё позволено», то что же это и означает, если не то, что такой феномен, как «атеистический гуманизм», — это для него именно или бессмыслица, или просто бессовестный обман?

некоторым удивлением замечает что, «как это ни странно, и богохульник Иван обосновывает этику исключительно на религиозных началах». А в том, что это так, что «всякая попытка обосновать этику вне религии доводится как Иваном, так и Достоевским до абсурда», видит «аргумент, говорящий о близости автора к своему герою» (!). Но тогда что же при помощи черта надрывно *дискредитирует* Достоевский в Иване? Свои собственные убеждения?..

А заверения В. Шмида, что речь Ивана «отличается пустым риторизмом, неоригинальностью содержания, все оказывается чужим словом, заимствованным из разных источников»? Это, разумеется, один из примеров дискредитации Ивана Достоевским I. Но вот приходит пора непредвзятому чтению продемонстрировать обнаруженные им признаки близости Достоевского к Ивану и доказать силу звучащего в романе «противосмысла», и В. Шмиду уже «трудно отрицать, что бунт Ивана выживает после его “опровержения”» и что «обвинение Бога производит на трансцендентно настроенного читателя больше впечатления, чем <...> набожность инока» (это при неоригинальности-то его содержания?!). Он даже цитирует себе в поддержку исследователя, восторженно пишущего об *огненном красноречии* Ивана, о том, что через Ивана разум Достоевского, восстающий против смирения, «заговорил громче, сильнее, заговорил огненным словом!».

Всё. Опять, стало быть, приехали — к «палке о двух концах». Только не Достоевского, а самого В. Шмида.

К сожалению, все те же качества обнаруживает методология В. Шмида на каждом шагу и в остальных случаях мобилизации им нужных ему аргументов. «Как Достоевский ни заботился о “художественном реализме” шестой книги [«Русский инок». — *И.В.*], пишет он, однако «в отличие от Ивана Зосима не получил ни с точки зрения этики, ни с точки зрения эстетики». И дает ссылку: «Это было уже не раз констатировано и подтверждается всё снова и снова непредвзятыми читателями».

Как дело обстоит в отношении этики, нам предстоит еще разбираться, и достаточно основательно. А вот что касается «эстетики» и единственного аргумента в доказательство ее несостоятельности — абстрактной ссылки на неких опять-таки *непредвзятых читателей*, то В. Шмиду — как *непредвзятому* исследователю — следовало все-таки хотя бы упомянуть о том, что существует достаточно давняя и, право же, совсем не слабая традиция совершенно иного восприятия образа Зосимы. И она представлена, в частности, именами таких, тоже, право, не совсем же лишенных ху-

дожественного чувства авторов, как С. Булгаков, Д. Мережковский, А. Белый, К. Мочульский, Вяч. Иванов, С. Аскольдов — да мало ли еще можно назвать здесь весьма авторитетных имен? А если и они не проходят для В. Шмида по разряду «непредвзятых» читателей из-за своей явной религиозности, то опять же как непредвзятый исследователь он обязан был отметить, что даже и среди критиков Достоевского, явно не склонных симпатизировать его христианским устремлениям, было немало и таких, кто отдавал тем не менее должное яркости и силе образов Алеши и Зосимы. Так, даже в самый разгар споров вокруг печатающихся «Братьев Карамазовых» многие представители идейно враждебного Достоевскому «прогрессистского» журналистского клана не брались отрицать художественную убедительность их образов, признавая и безошибочное «художественное чувство» Достоевского, сказавшееся в наброске Алеши (Свет. 1879. № 9. С. 101), и то, что «и Паисий, и Зосима [...] полны жизни, возбуждают и приковывают к себе воображение читателя» (Голос. 1879. 30 мая. № 148), и что «Житие» старца Зосимы «блещет талантом на каждой странице» (Молва. 1879. 19 окт. № 288) и т.п. И даже давний недоброжелатель Достоевского, небезызвестный Е. Марков, изменяя своей обычной язвительной придирчивости, признает, сравнивая Зосиму с епископом из «Отверженных» В. Гюго, безусловное первенство за образом старца, который «в каждом жесте и слове своем дышит письмом с натуры, невыдуманною человеческою личностью» (Русская речь. 1879. № 12)...

В дальнейшем мы еще вернемся к остальным «надрывным» аргументам В. Шмида, пока не упомянутым. Но и они, как увидим, того же самого качества, так что могут только подтвердить вывод, который, думаю, вполне позволяют сделать и уже разобранные примеры. Увы, вся система «надрывной» аргументации В. Шмида, предлагающего нам убедиться в якобы рассыпанных по роману беспрерывных натужных «дискредитациях» богоотступника Ивана и «натяжках аффирмации», при первом же проверочном прикосновении к ней начинает разваливаться, словно картонный домик. А с нею, стало быть, неустойчиво теряет в своей убедительности и программный тезис В. Шмида о том, что именно *в виде надрыва*, именно благодаря присутствию в «Братьях Карамазовых» *автора надрывающегося и насильственно вытесняющего одну сторону, одну стихию своего противоречивого мышления*, проявляется в романе некий авторский «противосмысл» (богоборчество Достоевского), осуществляется то неустойчивое,

постоянно колеблющееся равновесие между «верой» и «неверие» самого автора, та *осцилляция* между pro Достоевского I и contra Достоевского II, которую В. Шмид предлагает нам как итоговую формулу авторского «послания» романа.

3. А что, если?..

Значит ли это, однако, что, лишаясь своего обоснования теми надрывными «следами», которые В. Шмид якобы обнаруживает в романе, но которым мы вынуждены отказать в реальности, и само восприятие В. Шмидом смыслового поля романа как поля борьбы между верой и неверием Достоевского тоже лишается тем самым всякой реальной опоры?

Отнюдь нет, конечно. Ибо, как уже сказано, такая точка зрения на роман — точка зрения достаточно старая, распространенная. Не В. Шмидом она была выдвинута, не на его «надрывной» аргументации, которую он предложил всего лишь в порядке новой, *добавочной* ее поддержки, до сих пор держалась. А потому не может быть и опровергнута лишь из-за того, что поддержка эта оказалась иллюзорной. До сих пор она опиралась прежде всего на силу того впечатления, которое производит на читателя «бунт» Ивана, а это, в отличие от всех Шмидовых надрывных «следов» и «натяжек», действительно *реальный* факт действительно «непредвзятого» читательского восприятия романа. И он согласно признается как теми, кому ближе позиция Ивана, так и теми, кому ближе Алеша и Зосима. Точно так же, как за реальный факт такого же непосредственного, живого восприятия (а не только *знания*, опирающегося на высказывания самого Достоевского) согласно признается всеми и то, что не в одной лишь страстной «осанне» Зосимы и Алеши, но и в огненных монологах Ивана, обращенных к Алеше, отчетливо слышатся, несомненно, собственный голос и собственная страсть самого автора.

Только в чем именно и как они слышатся? Вот центральный, в сущности, вопрос, на который важно ответить как можно более *доказательно и точно*, если только мы действительно хотим воссоздать реальную структуру смыслового поля романа, адекватно прочесть содержащееся в нем авторское «послание», а не фантазировать на этот счет, опираясь всего лишь на свои субъективные «непредвзятые» впечатления от тех или иных реалий романа.

Конечно, есть, как показывает литература о Достоевском, совсем немало исследователей, которым очень соблазнительно ду-

мать, что замысел Достоевского-«богоревнителя» был слишком «прямолинейным», слишком «плоским» в своей благочестивой христианской тенденциозности. И что собственные его, Достоевского, «тайные» религиозные сомнения возобладали в его романе. Правда, при таком подходе придется признать, что Достоевский не сумел, следовательно, справиться с собственным своим замыслом, — то есть с тем, с чем должен справляться всякий настоящий мастер. А это вывод не слишком, понятно, для него лестный. Но ведь зато какой по-человечески близкой и привлекательной выглядит при таком объяснении даже и сама эта его неудача! Ведь это означает, что благочестивый замысел этот принадлежал отнюдь не меднолобому религиозному фанатику, замороченному своей экзальтированной верой и способному лишь упрямо затискивать себя в однобокую тенденциозность своего елейного «осанного» замысла, а живому, страдающему, раздранному противоречиями бытия человеческому сердцу, вмещающему в себя и веру, и неверие и просто не способному не кричать о том, чем воистину горит, хотя бы это и разрывало его на части!.. Как это всем нам близко и понятно! Ведь тут, в этом живом и мучительном борении с самим собой, никак у Достоевского не могло, конечно, обойтись и без такой *психо-этической ситуации*, как *надрыв*, столь нам всем опять-таки близкой и знакомой. Не он ли действительно так выразительно показал на примере многих своих героев притягательность этого состояния для человеческой души? А разве он не такой же, как все мы? Вот вам, значит, и еще один ключ к роману — возьмите, поищите по тексту, где он подходит, — и обрящете истину!..

Но тут уже, как только эта до звона в ушах знакомая логика вновь вкрадчиво предлагает согласиться с естественностью для Достоевского-*писателя* даже и такого «психо-этического» состояния, как «надрыв», — тут уже всякое более или менее трезвое сознание, пусть даже почти уже и убаюканное всем этим соборным сладкоголосым пением достоевсковедческих сирен, заботливо успокаивающих нас сказками о несравненном человеческом превосходстве «сложной» духовно-психологической раздранности над «простой» духовной цельностью, всегда, конечно же, однобоко-примитивной и плоской, о куда большем богатстве и человеческой привлекательности состояний, испытываемых душой, привыкшей попеременно и перманентно ввергаться вниз головой из бездны в бездну, — тут уже всякое более или менее трезвое сознание вряд ли все-таки не вздрогнет и не проснется: нет, спа-

сибо; что до надрыва, то это мы уже попробовали. И с логикой, согласно которой писатель, описывающий преступника, сам непременно преступник, тоже давно уже знакомы. И знаменитое пушкинское — *врете, не так, как вы — иначе!* — тоже помним и на ус мотаем...

И, постепенно освобождаясь от дурмана всех этих модных психологических банальностей, становящихся, увы, всё более модными, вы опять возвращаетесь к своей скучной трезвой недоверчивости, к своим въедливым сомнениям: а что, если все-таки прав Достоевский, а не интерпретаторы, взявшие на себя опасную ответственность читать в его сердце *вопреки* тому, что он сам же говорил? Что, если он все-таки не обольщался, столь уверенно заявляя, что ведь не как «дурак» и «фанатик» верует же он в Бога и что то «большое горнило сомнений», о муках пребывания в котором он *целых четверть века назад (!)* писал Н. Фонвизиной, его «осанна» действительно-таки уже «прошла»? Не может ли быть так, что он и в самом деле именно потому и не побоялся силы «атеистических выражений» Ивана, что бывшие сомнения свои, в них отразившиеся, действительно уже преодолел и роман его — «весь роман»! — действительно служит им ответом? Что, если, не поддаваясь на соблазнительные стереотипы толкования романа, все-таки попытаться просто внимательно его прочесть? И не с налету, не общими декларациями, а вдумываясь в реальную художественно-философскую его логику, попробовать разобраться в том, в чем же состоит все-таки суть бунта Ивана, и в том, что же все-таки по существу и реально отвечает ему Достоевский своими Зосимовыми и Алешиными главами?

Что, если не гадать и не заниматься сомнительным «чтением в сердцах», а попробовать опереться прежде всего на те *несомненные реалии* романа, которые одни только и могут ведь позволить нам прочесть действительное его «послание»?..

4. «Неэвклидовский» бунт «эвклидовского» разума

Меня всегда поражало, как могло случиться, что едва ли не всеобщим расхожим стереотипом (ни разу, насколько мне известно, серьезно не опровергнутым) стала в литературе о Достоевском трактовка «бунта» Ивана как восстания его земного, *эвклидовского*, разума против сотворенной Богом бесчеловечной (с точки зрения Ивана) *неэвклидовой* «геометрии» мироздания. Всецело в рамках этого противопоставления движется, как мы видели, и мысль

В. Шмида, утверждающего, что «вопреки всем попыткам Достоевского I опровергнуть *эвклидовскую* аргументацию Ивана <...> “Братья Карамазовы” могут быть прочитаны и как бунт против Создателя мира».

Случай Ивана, однако, совсем не так прост, чтобы быть уложенным в столь простую схему. Правда, сам он не раз декларирует как будто бы именно «эвклидовскую» природу своей позиции. Он «смирненно сознается», что не желает браться за такие вопросы, как, например, есть Бог или нет («у меня ум *эвклидовский*, *земной*, а потому где нам решать, что не от мира сего»). И он с негодованием отвергает традиционную «теодицеиную» логику, оправдывающую страдания детей тем, что они «наказаны за отцов своих, съевших яблоко»: «ведь это *рассуждение из другого мира, сердцу же человеческому здесь на земле непонятное*. Нельзя страдать не повинному за другого, да еще такому не повинному!»

Заметим, однако, что, отвергая это «рассуждение из другого мира», Иван ссылается вовсе не на ум, а на *сердце* человеческое. И это не случайно. Ибо счет, который Иван предъявляет и всем тем, кто способен так рассуждать, и самому Богу, допускающему страдания не повинных детей, — это счет *этический*. Счет, который Создателю мира выставляет, как сказал бы Кант, *практический* разум Ивана, — счет, диктуемый его *непосредственным нравственным чувством*, следующим законам той нравственности, которая запрещает «*честному человеку*» покупать свое блаженство в будущей мировой гармонии согласием на безвинные страдания детей.

Но ведь и эти законы, и выражающее их живое нравственное чувство вовсе не обязаны как раз своим происхождением «эвклидовскому разуму», вовсе не на нем основаны! Мало того, — они изначально *противоречат* всей его логике. Ибо эвклидовский разум — это, как говорит сам же Иван, разум, который создан «с понятием лишь о трех измерениях пространства», и он обязан, стало быть, управляться со всеми проблемами лишь в этом собственном своем пространстве, без всякого заглядывания в пределы божественного (хотя бы гипотетически допускаемого) «неэвклидовского» космоса. А в этом *собственном* его, сугубо *земном*, пространстве без Бога как раз и нет, как утверждает это опять же сам Иван, никакого «иногo закона», по которому могла бы существовать на земле любовь. Напротив, весь «закон естественный» в том только и состоит, что по нему вообще нет «*ничего [...] безнравственного*». Ибо если Бога нет и всю нравственность делает

сам человек, то тогда (не по юридическому закону, а «по совести», как сказал бы Раскольников) человеку действительно «все <...> позволено, даже антропофагия», и «эгоизм даже до злодейства должен быть <...> признан необходимым». Какая уж тут любовь к детям, непереносимость безвинных страданий! «Естественный» эвклидовский разум исходно, принципиально внеэтичен, а потому он и вообще ни от кого не вправе требовать никакого добра, никому не может выставлять счет за недоданную любовь или немилосердие. Все эти категории и соответствующие им чувства обретают свою истинную «законность» (не формальную, правовую, охраняющую только устойчивость человеческого общежития, а внутреннюю, действительную для индивида по глубинной нравственной логике) только в системе «*закона религиозного*». И на этом опять же настаивает сам Иван, полностью совпадая здесь с Достоевским. У В. Шмида, мы видели, это вызывает лишь недоумение (атеист, а признает только религиозную этику?). Но Иван твердо стоит на своем и во время беседы в келье старца Зосимы, и в разговоре с Алешей, вполне отдавая себе, стало быть, отчет в том, что лишь в пространстве религиозной веры, задающей бытию неуничтожимый смертью смысл и абсолютные нравственные ориентиры, тоска «сердца человеческого» по любви и добру получает настоящую, подлинно *онтологическую* опору, прочность не иллюзорного, а основанного на самой природе мира духовного состояния. Сам же по себе эвклидовский разум не имеет как раз никаких законных полномочий апеллировать к нравственным аргументам и чувствам.

И это и есть ключ к главному «секрету» Иванова бунта, к главному *парадоксу* этого бунта, который в том именно и состоит, что «*эвклидовский ум*» Ивана, поднимая свое восстание против Бога, апеллирует при этом, однако, не к каким-либо *собственным* своим ориентирам и принципам, а к сердцу, горящему огнем совсем иного, *неэвклидова* мира. Вот почему, напомним еще раз, Зосима и говорит, что Бог дал Ивану «сердце *высшее*», способное «горних искати».

Другими словами, перед нами ситуация, неопровержимо свидетельствующая, что, выставляя против Бога *высшие* этические требования человеческого сердца, «эвклидовский ум» Ивана выбирает тем самым в качестве *главного* логического основания для своего бунта такую «точку», которая *абсолютно несовместима* как раз с логикой его собственного «естественного закона». Напротив, — она *совершенно незаконно позаимствована* им из «*закона*

религиозного». А это и значит, что перед нами вовсе не бунт земного «эвклидовского разума» против Высшего Существа «неэвклидовского мира», а бунт против Него таких же, как и Он, высших, могущих быть укорененными только в «неэвклидовском» же мире, этических принципов.

Вот первое, что очень важно понять, если мы действительно хотим разобраться в характере и смысле того сопоставления Ивана с Зосимой и Алешей, которое разворачивает Достоевский.

Замечу попутно, несколько предваряя тему, которая впереди, что никаким другим способом поднять свой этический бунт против Бога Иван, в сущности, и не мог. Ибо еще Кант показал, что «чистому разуму» (в Ивановой терминологии — «эвклидовскому») просто нечего делать со своими собственными «законными» понятиями в пространствах метафизических («неэвклидовских»). И потому-то этот разум неминуемо и запутывается там в антиномиях. Тем не менее он все время туда рвется, поскольку причинно-следственная его природа требует от него непереносимого путешествия за «последней причиной». И уж если он решается-таки на подобного рода походы, ему неминуемо приходится обращаться к категориям, в эмпирическом опыте «эвклидова мира» именно и не укорененным — иных в метафизическом («неэвклидовом») мире просто не бывает.

Вот почему, когда «эвклидовский ум» Ивана, вообще-то предпочитая следовать совету Канта и не братья за вопросы «не от мира сего», все-таки дерзает этот мир выстроить хотя бы гипотетически и конституировать в нем Высшее Существо, ему тоже приходится судить об этом Высшем Существо по высшим же, а вовсе не земным меркам этики. Это, кстати, отлично понимает и сам Иван, тяжело страдающий именно от абсолютной неукорененности этических требований своего сердца в логике того земного мира, модель которого задается параметрами «эвклидовского ума». Недаром он с такой страстью этот ум и отвергает: «О, по моему, по жалкому, земному эвклидовскому уму моему, я знаю лишь то, что страдание есть, что виноватых нет, что всё одно из другого выходит прямо и просто, что все течет и уравнивается, — *но ведь это лишь эвклидовская дичь, <...> ведь жить по ней я не могу же согласиться! Что мне в том, что виновных нет и что я это знаю, мне надо возмездие, иначе ведь я истреблю себя*».

Это действительно ведь непереносимо: знать, что «виновных» нет и не может быть (потому что в «эвклидовом» пространстве нет и не может быть никакой этики), — и всем сердцем жаждать, что-

бы они — были, ибо ты согласен скорее «истребить себя», чем жить во внеэтическом пространстве!..

«Натура в высокой степени этическая, принужденная отрицать этику, — *таков этот чудовищный конфликт*», — пишет С. Булгаков в своей знаменитой статье «Иван Карамазов как философский тип»¹. И он совершенно прав, *так* обозначая ситуацию Ивана. Потому что здесь перед нами тоже, в сущности, *бунт* — и притом бунт тех же, что и в ситуации с Богом, *высших* этических требований человеческого сердца, только направляемых на этот раз уже не Богу, а, так сказать, по обратному адресу — внеэтической природе уже не высшего, а низшего, земного, «эвклидовского» мира.

5. «Хотя бы я был и неправ»

Итак, Иван бунтует сразу двумя бунтами, у которых источник, однако, один и тот же — высшие этические требования «сердца человеческого». И притом в обоих случаях источник этот равно, как мы видели, ничем у Ивана не обоснован, ни в какой мировоззренческой логике им не укоренен. Он не укоренен для Ивана ни в природе *высшего* мира, ибо в него Иван вообще не верит либо с порога отвергает его (и как раз именно за его несоответствие этим *высшим* требованиям человеческого сердца), ни тем более в *низшем*, земном, вообще внеэтическом.

Но если это так, если, учиняя свой суд и над Богом, и над эвклидовским разумом, Иван выставляет против них требования своего сердца, горящего огнем сострадания и абсолютной любви, не как *нечто логически обоснованное той или другой системой принимаемого им мировидения*, то это означает, что перед нами, стало быть, чисто *экзистенциальный* акт. Другими словами, перед нами акт, совершенно равнозначный, в сущности (как всякий экзистенциальный акт), *акту веры*. Ибо это и есть ведь, собственно, не что иное, как *исходное экзистенциальное «верую» Ивана*. Потому-то, приглашая Алешу на разговор, он и говорит ему, что вовсе не для того они встречаются, чтобы какие-то вопросы «не от мира сего» разрешить — *«не о Боге тебе нужно <...>, а лишь нужно <...> узнать, чем живет твой любимый тобою брат»* и «чтоб я как можно скорее мог объяснить тебе *мою суть*, то есть *что я за человек, во что верую и на что надеюсь*, ведь так, так?».

¹ Булгаков С.Н. Сочинения: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 24.

Таким образом, Иван не только выставляет в своем бунте против Бога вовсе не «эвклидовские», а как раз именно «неэвклидовские» требования своего сердца, но он выставляет их еще и чисто *экзистенциальным* актом. Он предъявляет их Ему как свое первичное, изначальное, как вполне самодостаточное свое «верую».

Вот еще один крайне важный момент, который тоже необходимо уяснить, прежде чем мы займемся сопоставлением позиций Ивана с позициями Зосимы и Алеши. Вся исходная основа Иванова бунта — именно в этом экзистенциально-первичном и самодостаточном его «верую», и вот откуда, в частности, и та характерная форма этого «верую», которая полностью совпадает с формой знаменитого «символа веры» Достоевского, высказанного им еще в 1854 году. Н.Д. Фонвизиной. Он, напомним, писал ей тогда, что нет для него ничего прекраснее, глубже, разумнее и совершеннее Христа и что даже если бы ему доказали, что истина вне Христа, он предпочел бы остаться с Христом, нежели с истиной. Заявляя свое решение закончить скорее свою жизнь в мире с неотомщенными кровавыми слезками детскими, чем согласиться на купленную ими будущую мировую гармонию, Иван тоже прибегает к этой же условной форме: «Лучше уж я останусь <...> при неутоленном негодовании моем, *хотя бы я был и неправ*» [курсив Достоевского. — *И.В.*]. В. Шмид подмечает это сходство, но не видит, что и в «верую» Ивана, и в формуле Достоевского (которая вызывает у него лишь сомнение в искренности Достоевского и дает повод заподозрить его в очередной «натяжке аффирмации») вся суть в том, что в обоих случаях перед нами именно сугубо экзистенциальные акты — интеллектуально предельно дерзкие и предельно как раз *искренние* в своем страстном утверждении своего высшего жизненного принципа и ориентира: пусть даже все реальное устройство мира (его «истина») этому принципу противоречит, *все равно я здесь стою и не могу иначе*. Эта Лютерова формула и есть ведь самая общая типовая формула всякого программного экзистенциального акта, и вот почему, всегда подчиняясь прежде всего именно этому исходному и глубинному своему «верую», Иван и переживает подлинную жизненную и религиозную трагедию. Как натура в «высшей степени этическая», он не может принять эвклидовскую логику, утверждающую существование вне этики, какой бы неопровержимой («истинной») она ему ни казалась. И именно поэтому, как сам же всё время об этом говорит, он и *жаждет уверовать*.

Но как только жажда эта обращает его к «гипотезе» Бога, тот же самый экзистенциальный этический голос его сердца застав-

ляет его с порога отвергать ту, представляющуюся ему тоже совершенно неопровержимой, реальность этого «допускаемого» им божественного мира (ту его «истину»), которая таит в себе подлую логику покупки конечной Гармонии невинными страданиями деток. И тогда ему либо остается, даже и продолжая допускать существование Бога, непременно вернуть Ему все-таки «билет», а самому вернуться во всё те же внеэтические эвклидовы измерения мира с его подлым «все позволено», либо он должен признать, что Бога, стало быть, вообще нет (ибо отрицание Бога Всеблагого действительно равносильно, в этом В. Шмид прав, отрицанию Бога вообще). И тогда всё равно ему остается только вернуться туда же, в этот «эвклидов» мир, — вернуться, чтобы опять оказаться перед новым, но столь же безрадостным выбором. Он может попробовать хоть как-то утолить этическую жажду своего сердца, примкнув к тем, кто, подобно Великому Инквизитору, пытается устроить хотя бы ущербно-обманное маленькое земное счастье для человеческого муравейника (прекрасно сознавая при этом, что оно строится именно на обмане)¹. Либо, не имея сил спастись и от тоски этого обмана, и вообще от отчаяния жизни в этом бессмысленном и безнравственном мире, где всё высокое, идеальное — лишь пустой мираж, а единственная логически-неопровержимая реальность — «все позволено», он может попробовать и другой выход: попробовать как-то заглушить в себе эту тоску и этот ад хоть до тридцати лет (а потом — кубок об пол!) — задавить душу либо в карамазовском разврате, либо в безудерже всё того же «все позволено»... И это ему-то, с его высшей этической натурой! Ему, который одним только пальчиком, только чуть-чуть, да и то лишь косвенно, через другого, и притом всячески успокаивая себя мнительным самообманом, попробовал дотронуться до этого «все позволено» — и уже от одного только этого прикосновения стал настолько себе омерзителен, что бедная душа его не выдержала и сорвалась в белое беспмятство горячки...

Кстати, именно экзистенциальная сердцевина всех этих духовных мытарств Ивана объясняет нам не только то, что Ивану неминуемо приходится бунтовать сразу «на два фронта», но и то, что и бунт его против Бога тоже как бы раздваивается, получает сразу двойную форму выражения: Иван и существование Бога готов как бы допустить (но тогда мира его не принимает), и одновременно

¹ См. об этом подробнее в статье «От Шигалева — к Великому Инквизитору».

заявляет, что в Бога вообще не верит. Это вовсе ведь не сама по себе та «осцилляция» Ивана между «верой» и «неверием», о которой шла речь выше и о которой говорит и В. Шмид. Ибо в *этом* случае, в акте *самого бунта*, для Ивана важно не то, «допускает» ли он Бога или отрицает Его существование, а то, что стоит за этим допуском в одном случае и за отрицанием его — в другом. А стоит за ними — и в этом-то и дело — одно и то же: могу и *признать*, и *принять* существование *только истинно благого Бога, не способного допускать страдания невинных детей*. Это и есть ведь, в сущности, *та центральная экзистенциальная максима*, которую утверждает Иван своим бунтом, в какой бы форме он этот свой бунт ни выражал — допуская ли Бога, но возвращая Ему билет, или не веря в Него вовсе, потому что Бог по определению должен быть всеблагим, и если Он не такой, значит, Его просто нет. В этой экзистенциальной максиме вся, повторяю, суть парадоксального Иванова бунта, и не поняв это, мы мало что поймем и в его судьбе, и в механизме его сумасшествия, и в самой художественно-философской логике того гениального сопоставления Ивана с Зосимой и Алешей, которое развертывает перед нами Достоевский.

6. Бог Алеши и Зосимы

В самом деле, попробуем поставить теперь перед собою такой вопрос: разве Зосима или Алеша (а с ними и Достоевский) хоть малейшим намеком подвергают в романе сомнению этот экзистенциальный принцип, эту этическую максиму, составляющую суть Иванова бунта? И разве хоть что-то в их «верую» дает основание думать, что они *оправдывают* страдания детей как *необходимое условие* грядущей мировой гармонии, находя в этом волю Божию и смиренно склоняясь перед ее тайной?

Вот вопрос, ответ на который, как нетрудно понять, имеет решающее значение для понимания того, как именно веруют в Бога Алеша и Зосима, какова *их* «формула» Бога.

В. Шмид, мы видели, пытается подвести читателя к выводу, что Достоевский (I) *противопоставляет* Ивановым «злоупотреблениям» детской темой «целый набор мотивов, показывающих *обращено-христианское поведение перед лицом страдания и смерти детей*». Но, увы, как всегда у В. Шмида, апелляция его и к этим «натяжкам аффирмации» сама основана на недопустимых натяжках. Так, говоря об отношении Зосимы и Алеши к детским *ранним смертям*, он не без язвительности замечает, например, что в

смерти Илюши Алеша с мальчиками, в отличие от Ивана, «не видят никакого повода к обвинению Бога». Как будто Иван ставит Богу в вину именно детские ранние смерти вообще, а не смерти мученические! В позиции же Зосимы В. Шмид фиксирует лишь то, что Зосима пытается утешить мать, потерявшую младенца, несомненным ангельским блаженством его «перед престолом Божиим» и что его трепетно умиляет «великая тайна жизни», благодаря которой даже такое горе, как у Иова, потерявшего всех прежних своих детей, может перейти «постепенно в тихую умиленную радость» жизни с детьми новыми. В пику этому «неаутентичному идеализму» старца, в котором он прочитывает, конечно же, «надрыв» самого Достоевского, В. Шмид вспоминает, естественно, Снегирева, скрежещущего зубами от одной мысли о том, что другой мальчик может заменить Илюшу и утешить его. Но почему-то он начисто забывает вспомнить и о том, что тот же самый Зосима, который умиляется Иову и пытается утешить мать, потерявшую младенца, говорит ей, однако, видя ее рыдания и ее неутешность, и такое: «А это <...> древняя “Рахиль плачет о детях своих и не может утешиться, потому что их нет”, и *таковой вам, матерям, предел на земле положен. И не утешайся, и не надо тебе утешаться, не утешайся и плачь*, только каждый раз, когда плачешь, вспоминай неуклонно, что сыночек твой <...> оттуда на тебя смотрит и видит тебя, и на слезы твои радуется, и на них Господу Богу указывает».

Это, конечно, опять парадокс — быть уверенным, что и *не надо* несчастной матери утешаться, ибо таков положенный им, матерям, на земле «предел», и даже считать, что именно этот-то *неутешный* плач Бога и радует, — и в то же время все-таки *утешать* неутешную мать, веря, что «великий материнский плач» ее может под конец обратиться даже и в «тихую» ей «радость». Но ведь если такого рода парадоксы и не настолько просты, чтобы легко было сразу с ними управиться, то это вовсе не означает, что их можно замалчивать!..

Что же до безвинных детских *страданий* и противопоставления Ивановым ими «злоупотреблениям» «образцово-христианского» отношения к ним Зосимы и Алеши, то здесь В. Шмид и вообще не приводит ни одного факта. И немудрено — их нет. Зато успешно замалчивается или некорректно обходится всё то, что говорит как раз об обратном.

Действительно: разве это не Зосима завещает своей «братии» *деток любить особенно, ибо они безгрешны, яко ангелы*, и пророчес-

стует: «горе оскорбившему младенца»?!. Разве это не он, вспоминающая о загнорившемся народе, о детях на фабриках — «хилых, чахлых, согбенных и уже развратных», вопиет: *«Да не будет же сего, иноки, да не будет истязания детей, восстаньте и проповедуйте сие скорее, скорее»*.

Сердце Зосимы горит тем же огнем мучительной непереносимости для него детских страданий, что и сердце Ивана. И тем же огнем горит и сердце Алеши, которое потому и не выдерживает «картинок» из «коллекции» Ивана, взрываясь святой своей «нелепостью» — *Расстрелять!..*

А тот пронзительный, один из главных в этой великой книге образ-символ детского страдания, каким становится у Достоевского его знаменитое *плачущее дитё*, слезы и горе которого переворачивают всю душу Мити? Ведь бедой своей он ввергается во все то же кипящее русло стержневой нравственно-философской темы романа, которая начинает жечь нас теперь уже не только мучительными контрверсами университетского интеллектуала Ивана, но и его, малообразованного и простодушного Мити, собственными страстными вопрошаниями: «Нет, нет, <...> ты скажи, <...> почему бедно дитё, почему голая степь, <...> почему они почернели так от черной беды, почему не кормят дитё?»

И вот кардинальный вопрос: способно ли подлинно верующее сердце, *так* терзаемое детскими страданиями, допустить, что для Бога, этого Высшего Источника бесконечной Любви и Добра, страдания эти, напротив, не только приемлемы и переносимы, но Он и Сам их, так сказать, *предусматривает* в Своем «планировании» будущего царства Высшей Гармонии?

Всей совокупностью своих картин, образов и мотивов, всей мучительностью «детской» темы для Зосимы и Алеши, всем характером того «символа веры», каким веруют Алеша и Зосима (а с ними и Достоевский), роман (*«весь роман»!* — говорит Достоевский) дает ясный и недвусмысленный ответ на этот вопрос: Бог Алеши и Зосимы — это всегда и только Бог **бесконечной Любви**, Бог, для Которого нет и не может быть ничего, что могло бы, как говорит об этом сам Зосима, *«истощить»* эту Его «бесконечную Божью любовь», «превысить» ее. Вера Алеши и Зосимы — это всегда вера в того — и только в того! — Бога, который именно по *бесконечной Своей любви* к нам, людям, и сошел с небес, чтобы совершить «великий и страшный подвиг Свой» — подвиг искупления нас от греха и вечной смерти, подвиг бесконечно жертвенной к нам любви. Это тот самый Бог, веру в Которого они могли бы

выразить теми же самыми словами, какие нашел когда-то для своего «символа веры» сам Достоевский, ибо вслед за ним они тоже могли бы сказать, что нет для них ничего прекраснее, глубже, симпатичнее, мужественнее и совершеннее Христа — того Бога, Который именно потому, что Он такой, и Сам не может не умирать вновь и вновь в каждом истерзанном и замученном нами, людьми, ребенке, не может вновь и вновь не страдать на вечном кресте этой любви Своей к нам каждым страданием человеческим, мало того — от каждого нашего греха, которым мы опять и опять, словно новым гвоздем, пригвозждаем Его к этому кресту бесконечного ожидания Им *нашей* к Нему любви...

Короче: Бог Алеши и Зосимы — это Бог, Который, будучи Абсолютной Любовью, никак не может быть и источником какого-либо Зла. А значит — и *Творцом Гармоний, построенных на кровавых слезках замученные деток*. Вот единственно адекватная всему живому существу упований и верований Алеши и Зосимы «формула» Бога, которая имплицитно содержится в каждом их обращении к Нему, в каждом движении их верующих душ. Она *очевидна* настолько, что не прочесть ее можно, лишь заведомо не дав себе ни малейшего труда вдуматься и вслушаться в соотносительный с Ивановой «формулой» смысл и звучание этих их обращений к Нему и на Него упований.

Но мало того — роман ведь, в сущности, совершенно недвусмысленно предлагает нам и почти прямую *вербальную* манифестацию этой «формулы»!

Действительно: вот Иван подступает к Алеше со своим исступленным требованием — *скажи и не лги, если бы это тебе пришлось возводить здание судьбы человеческой с целью в финале осчастливить людей, но для этого необходимо и неминуемо предстояло бы замучить всего лишь одно только крохотное созданище и на неотомищенных слезках его основать это здание, согласился ли бы ты быть архитектором на этих условиях?!*

И что же отвечает ему Алеша? Разве это не он говорит: «*Нет, не согласился бы*»? И разве мы не знаем доподлинно, что за ним стоит здесь сам Достоевский, который уже не от лица какого-то персонажа, а от себя лично, и не романному какому-то герою, хотя бы ему и близкому, а себе самому и всему миру вместе с собой задает в своей Пушкинской речи *тот же самый* «проклятый» вопрос, заменив только безвинное дитя на любое другое, пусть даже ничтожное и смешное человеческое существо, которое нужно, однако, замучить: «Согласитесь ли вы быть архитектором такого

здания на этом условии? *Вот вопрос.* И можете ли вы допустить хоть на минуту идею, что люди, для которых вы строили это здание, согласились бы сами принять от вас такое счастье, если в фундаменте его заложено страдание, положим, хоть и ничтожного существа, но безжалостно и несправедливо замученного, и, приняв это счастье, остаться навеки счастливыми?»

В. Шмид тоже цитирует это место Пушкинской речи параллельно с вопросом Ивана Алеши, показывая почти дословное их совпадение и усматривая в этом, естественно, доказательство безусловной близости позиций Ивана и самого Достоевского (II). Но ведь всё дело в том, *до каких пределов* выявляет себя в совпадении их вопросов эта духовная их близость. И, ни словом не обмолвившись на этот счет, что же в таком случае хочет В. Шмид сказать своим сопоставлением? Уж не то ли, что и смысл категорического отвержения Достоевским «инструментализации страданий» (В. Шмид) был тот же самый, что и у Ивана: стало быть, Бога либо нет, либо Он должен быть лишен титула Всеблагого и честный нравственный человек обязан вернуть Ему свой билет? И именно это Достоевский и хотел исподволь внушить слушателям во время своей Пушкинской речи, которая вся была проповедью необходимости *религиозного* преобразования русского общества?..

Смысл той «формулы» Бога, которая единственно может соответствовать категорическому отказу и Достоевского, и Алеши предположить себя архитекторами воздвигнутого на страданиях безвинных людей здания человеческого счастья; формулы, которая встает за абсолютной их уверенностью, что и другие люди («сердце человеческое») не смогли бы принять свое счастье на таких условиях, — смысл этой формулы совершенно ясен. Он, кстати, с предельной, почти афористической отчетливостью обозначен и в тех словах Зосимы, которые старец обращает к одной из крестьянок, пришедших к нему на покаяние: «Уж коли я, такой же, как и ты, человек грешный, над тобою умилился и пожалел тебя, колыми паче Бог!»

Теми же самыми словами мог бы выразить самую суть своей веры в абсолютно Всеблагого Бога и Алеша, отвечающий на вопрос Ивана своим твердым: «Нет, не согласился бы». Уж если мы, люди, сердцем своим человеческим не можем принять счастье, в основание которого заложены слезы и страдания хотя бы одного крохотного замученного созданища, то что же Бог? Или Он — хуже, жестче, несправедливее, бессердечнее нас?..

7. Этика Бунта и этика Веры

Но если это так, если «формула» Бога Алеши и Зосимы как Бога абсолютно Всеблагого столь прочно сопряжена в романе с темой безвинных человеческих страданий, то мы должны признать, что по крайней мере в одном очень важном пункте бунт Ивана и вера Зосимы и Алеши не только не противопоставлены друг другу, но, как это ни парадоксально, даже совпадают. Ведь и Алешино «расстрелять!», и его же категорический отказ даже и представить себя «архитектором» здания мировой гармонии, «унавоженной» слезами и страданиями безвинных детей, и ужас Зосимы перед истязаниями детей, и риторическая форма вопроса, заданного в Пушкинской речи самим Достоевским, — все это неопровержимо свидетельствует: «символ веры» Алеши и Зосимы (а с ними и Достоевского) в Бога, который тоже не способен быть архитектором такого здания, прямо проистекает, стало быть, из *того же самого* первичного *этического* экзистенциального «верую», которое двигало и Иваном в его бунте против Бога. Во всяком случае составляет с этим исходным этическим принципом одно неразложимое целое. Будь иначе, то есть не будь отправной этической точкой их жизненной и духовной ориентации именно высшие — *абсолютные* этические требования человеческого сердца, не допускающего никакой правды, построенной на неправде, никакого добра, «унавоженного» злом, никакого счастья и любви, купленных согласием на безвинные страдания других, и Сам Бог никогда не мог бы стать для них высшим выразителем, носителем и гарантом этих абсолютных принципов.

Вот почему в очень существенном своем содержании и бунт Ивана, и вера Зосимы с Алешей могут быть выражены, как это, повторяю, ни парадоксально, одними и теми же словами. *Могут принять, признать и веровать только в абсолютно Всеблагого Бога, не способного быть архитектором «унавоженной» мировой гармонии.* Как Иван, так и они могут веровать только в *такого* Бога, и ни в какого иного...

Вот почему нет ничего удивительного и в том, что в бунте Ивана читатель безошибочно различает голос самого Достоевского — тот самый голос, который он столь же несомненно различает и в голосах Алеши и Зосимы. Ведь пока Иван, для которого непереносимы детские страдания и который может признать и принять поэтому только Всеблагого Бога, не выходит за пределы манифестации *этой* своей исходной «точки» и не заявляет, что как раз такого Бога он и не видит; и пока Зосима и Алеша, исполненные того же

исходного этического пафоса, не свидетельствуют, что, напротив, именно в такого — Всеблагого — Бога они только и веруют, — до *этого* поворотного момента их голоса в главном своем звучании никак не противостоят друг другу. Напротив, — мы слышим, в сущности, один и тот же голос — голос самого Достоевского, голос, который потому так мощно и звучит в Ивановом отчаянном отвержении детских страданий, что это и его, Достоевского, собственное страстное их отторжение — то же, что и у Алеши, и у Зосимы. Этому голосу незачем звучать каким-то «подспудным», нелегально пробивающимся «противо-смыслом» тайного «богоборца» Достоевского, незачем мучительно заглушать и камуфлировать себя «надрывами» каких-то противоположных «аффирмаций» Достоевского-«богоревнителя». Это открытое, прямое, предельно обнаженное и, если хотите (и как мы еще увидим) даже и предельно *дерзкое* исповедание одним и тем же, *единым*, Достоевским своего экзистенциального этического «верую», *одинакового* у всех главных его героев — Алеши и Ивана, Зосимы и Мити...

8. Из одной точки — в два конца. Какие?

Да, — но ведь от одной и той же исходной этической точки Иван приходит к отрицанию Бога, а для Зосимы и Алеши она становится неотделимой составляющей их веры! Значит, все-таки именно это принципиальное их различие, а не какие-то черты совпадений и близости, прежде всего и определяет главный авторский смысл и преимущественный характер читательского восприятия их сопоставления в романе?

Разумеется. Так что традиционная точка зрения на «Братьев Карамазовых», которую защищает в своей статье В. Шмид и которая рассматривает смысловое поле романа как поле борьбы веры и неверия самого Достоевского, совсем не случайно, конечно, апеллирует всегда именно к различию его главных героев.

Но на чем она строит, как правило, свою аргументацию?

На том, что рациональной логике Ивана, спрашивающего о смысле страданий детей и не находящего для них никакого оправдания в системе тех высших этических верований, которые задаются самой религиозной моделью мира с Богом-Творцом его во главе, ни Зосима, ни Иван не в силах противопоставить никакого серьезного *рационального* же ее опровержения — одну только саму по себе экзальтированно-смиренно-сентиментальную свою веру.

Именно к этому сводится, в сущности, вся сколько-нибудь весомая аргументация в пользу «осциллятивного» прочтения романа и в статье В. Шмида. Он настаивает на том, что Достоевский, *упорно отрицающий силу разума и проповедующий интуитивную веру*, вполне сознает, однако, что Иванова «критика Бога *не поддается рациональному опровержению*», а потому и прибегает к «опровержению» богохульств Ивана не напрямую, «по пунктам», а лишь «косвенному», лишь посредством общей «художественной картины», мобилизуя прежде всего доводы эстетические («космодицея» Зосимы) и прагматические (призывы Зосимы к смирению, к «деятельной любви» и т.п.). И в результате, несмотря на все эти «косвенные» усилия Достоевского I, рациональная Иванова критика Бога вполне, естественно, «выживает» и «производит на трансцендентно настроенного читателя больше впечатления, чем <...> набожность инока».

Что ж, — попробуем разобраться теперь и в этом центральном — *противопоставительном* — измерении проводимой Достоевским в романе оппозиции «Иван — Зосима и Алеша». И прежде всего попробуем уяснить, действительно ли роман не содержит никакого «рационального» ответа Ивановой критике Бога.

Самый короткий путь к этому — понять, как отвечает роман на тот вопрос, который сразу же встает, естественно, как только утверждается, что Бог никак не мог быть «архитектором» мировой гармонии, построенной на безвинных страданиях. Каким же образом допускается тогда в мировом процессе, «разрешенном» к бытию Промыслом Божиим, зло и страдание — даже и безгрешных детей? В ситуации развернутого в романе противостояния это слишком серьезный и слишком неотразимо возникающий вопрос, чтобы можно было пренебречь той «рациональной» логикой, на которой только и мог быть построен сколько-нибудь убедительный на него ответ.

Но ведь Достоевский и не пренебрегает. Он *дает* ответ на этот вопрос. И ответ совершенно ясный и недвусмысленный.

9. Метафизика свободы

Ответ этот — в той этической максиме, которая тоже настойчиво и постоянно возникает в романе как исходный для Зосимы и Алеши, а потом и для Мити, принцип собственного их *практически*-этического жизненного самоопределения в мире: «...всякий человек за всех и за вся виноват...» В. Шмида этот принцип ставит

только в тупик — что такое, откуда вдруг, с чего бы? Недаром он и упоминает-то о нем (разбирая метафизическую логику романа!) всего только раз. Да и то — мимоходом, в общем пренебрежительном контексте язвительного сожаления по поводу «назойливости и навязчивости Достоевского I, того богоревнителя, который от читателя требует немало добродушия, проводя цепную реакцию прозрений и озарений, исходящую от *внезапного* вывода умирающего Маркела о том, что «всякий перед всеми за всех и за все виноват»... «Внезапного»!.. Как будто перед нами и вправду «мальчик», а то и просто «фанатик» и «дурак», верующий в Бога своей «необразованной» верой¹ и на строгую философскую логику «просвещенного европейского разума» способный ответить разве лишь *внезапными* озарениями моральных прописей да неотрефлексированным эстетическим умилением перед красотой Божьего мира, идиллически воспринимаемого!..

Но в огромном, сложном, разветвленном мире гениальной художественно-философской мысли Достоевского — при всей его любви как романиста к внезапностям сюжетных перипетий — нет никаких случайностей и внезапностей. Здесь всё глубинно сопряжено друг с другом, все образует единую и неразложимую художественно-смысловую целостность. И тот «внезапный вывод», который так шокирует В. Шмида, что он готов зачислить его всего лишь по разряду стихийной этической прагматики, тоже входит в единое художественно-смысловое целое романа.

Более того, — вместе с исходным символом веры Алеши и Зосимы в Бога как в Бесконечную Любовь, он образует самое ядро, самую сердцевину той *метафизической* логики романа, которая как раз и противопоставлена напрямую «рациональной критике» Бога Иваном. И, таким образом, представляет собою вполне «рациональный» же на нее ответ.

Но эта логика, выраженная во всей совокупности программных религиозных принципов, мотивов и «формул» романа, требует от читателя вовсе не снисходительного «немалого добродушия» по отношению к себе. Она требует как раз очень серьезного

¹ Ср.: «Мерзавцы дразнили меня *необразованною* и ретроградною верою в Бога. Этим олухам и не снилось такой силы отрицания Бога, какое положено в «Инквизиторе» и в предшествовавшей главе, которому ответом служит весь роман. Не как дурак же, фанатик, я верую в Бога». И еще: «И в Европе такой силы атеистических *выражений* нет и *не было*. Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла, как говорит у меня же, в том же романе, черт» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Т. 27. С. 48, 86. Курсив Достоевского. — *И. В.*).

и уважительного отношения прежде всего к самому уровню философской мысли Достоевского, о котором Н. Бердяев не случайно писал как о «великом мыслителе», «гениальном диалектике», «величайшем русском метафизике», творчество которого «есть настоящее пиршество мысли»¹. Только тогда и становится очевидно, что именно в этом романе впервые в истории русской мысли были обозначены совершенно отчетливые и поражающие своей дерзновенностью контуры той христианской метафизики, разработка которой составила, может быть, самое великое завоевание русской религиозно-философской мысли конца XIX—начала XX века.

Это контуры *христианской метафизики человеческой свободы*, — метафизики, которая в своем видении и понимании мира, его устройства и природы человеческой истории как раз и исходит из основополагающей свободы человека — сотворенности человека существом со свободой нравственной воли, главным признаком его *богоподобия*. И суть этой метафизики не просто в том, что именно свободная воля и вносит в мировой процесс зло («первородный грех»), становится его источником. Этот религиозный постулат так же древен, как откровение, а проблема свободной человеческой воли как источника зла — традиционнейшая философская проблема, немало занимавшая, в частности, и метафизику догматического рационализма. Русский же религиозно-философский идеализм конца XIX—первой половины XX века сосредоточил главные усилия на вопросе о самом, если можно так выразиться, *качестве и масштабе* человеческой свободы — на возможностях и пределах внесения ею зла в мировой процесс, в развитие человеческой истории. А соответственно — и на возможностях и пределах противодействия и сопротивления свободной человеческой воле в ее злых устремлениях со стороны самого *Бога*. И здесь очень важно понять, что в лице таких крупнейших своих представителей, как Сергей Булгаков, Семен Франк и особенно Николай Бердяев, русский философский Ренессанс далеко ушел от той первоначальной метафизической «гипотезы», посредством которой попытался объяснить «согласие» Бога на бесчинства зла в мировом процессе Владимир Соловьев. Ему представлялось, что, конечно же, акту творения должна была предшествовать некая «игра» Божественной Премудрости, как бы развернувшей пе-

¹ *Бердяев Николай*. Миросозерцание Достоевского. Париж: YMCA-PRESS, 1968. С. 7, 9.

ред собою в своем всеведающем «воображении» весь предстоящий мировой процесс. И Бог должен был «убедиться», что сотворенная и «допущенная» в мир свободная воля, способная ко злу (у Соловьева — уже на уровне *Мировой души*, которой и «доверено» творить мировой процесс), всё равно не сможет в своем стремлении ко злу превысить силу воздействия Божественных «внушений» Любви и Добра и мировой процесс завершится преображением всего тварного мира и слиянием его с Ним. А потому Бог и дал, так сказать, «добро» бытию...

Но это и есть ведь как раз то самое «добро» Бога сотворенному Им бытию, которое Иван и ставит Ему в вину, потому что это «добро» бытию со всем заранее предусмотренным в нем, «запланированным» Богом предстоящим злом!..

Русская метафизическая мысль рубежа веков, вся вышедшая из Достоевского, как когда-то русская литература — из «Шинели» Гоголя, дерзнула пойти другим путем. Она дерзнула утверждать, что свобода не была бы свободой, если бы ее можно было заранее просчитать. Более того — если бы можно было ей и *противодействовать* каким-либо *внешним* вмешательством в те ее акции, в которых она способна себя проявлять именно как *свобода* — то есть раз уж ей дано бытие и потому, так сказать, действительная *свобода* этого бытия в рамках отпущенных ей земных ее возможностей. Иначе она тоже была бы не свободой, а всего лишь призраком, иллюзией свободы — игрушкой, которой Бог играл бы Сам с Собой, Сам Себя и обманывая.

Но Бог — не кукловод. Он сотворил нас свободными в надежде, желании и ожидании от нас нашей ответной *свободной* к Нему Любви, самой драгоценной. И потому-то свобода — это нечто куда более серьезное, чтобы даже и внутри отпущенных ей земных пределов ее бытия можно было бы любым Высшим вмешательством ограничивать ее всякий раз еще и дополнительно — от каких-нибудь «сих» до каких-нибудь «сих». Знаменитая апория спрашивает: «Может ли Всемогущий Бог создать такой камень, который Сам не в состоянии поднять?» Русская метафизика отвечает: может. И создал. Ибо этот камень — человек с его свободой. Если он действительно свободен, то он именно таков.

Но в мировом процессе, в котором *так* и *такая* действует свобода, и усилия самого Бога по внесению в этот процесс Добра могут осуществляться, следовательно, только через акт *свободного сотрудничества Его с человеком*. Это может быть только акт движения Бога *навстречу* свободной воле человека, если человека *сам*

устремлен к Нему за Его Благодатной Божественной Помощью, которую он жаждет получить в своем свободном стремлении быть в этом мире проводником Любви и Добра, переделывая свою грешную и слабую природу, искаженную существующим в мире злом, укрепляя ее для этого свободного, светлого и страшного в своей ответственности служения. Только через акт *такого — свободного!* — обращения человека к Богу за Добром и Любовью и может происходить благодатное вмешательство Бога в мировой процесс, в который «впущена» свободная человеческая воля и в котором всё именно она — через бесчисленное сочленение ее индивидуальных проявлений — в конечном счете и определяет.

Вот почему точно так же, как акт творения человека Богом может и должен был быть понят в этой логике мировидения только как акт непредсказуемых даже для Бога последствий, акт, если угодно, риска, — точно так же только непредсказуемым, не имеющим никакого гарантированного финала может и должен быть осознан в этой логике метафизического мировидения и весь дальнейший ход этого процесса.

И вот почему вся полнота ответственности за этот процесс, за его исход и за всё зло, которое в нем существует и будет существовать, ложится здесь тоже только на человека.

Ведь *единственной* Божественной альтернативой такому, самим же Богом выпущенному в бытие свободному раскладу вещей может быть *лишь прекращение всякого бытия свободы вообще* — «конец» человечества, «изъятие» людей из бытия как свободных существ в принципе — не только тех, чья злая воля переполняет мир страданиями и кровью, но и тех, кто вносит в него добро, любовь и свет, кто устремлен в своем бытии к Богу, уповает на Него и во имя служения Ему и сотрудничества с Ним готов идти на страдания и идет на них. *Частичная* «ампутация» у свободы только ее способностей творить зло невозможна — с такой ампутацией свобода тотчас же прекращает быть свободой. А как тотальное уничтожение свободной человеческой природы может быть совмещено с тем же требованием Высшей справедливости и безусловной Любви, которое гневно предъявляет Богу Иван Карамазов, ему самому, так любящему жизнь, следовательно, и решать. Ничего не поделаешь — так устроен мир, вернее — так он *устроен* свободной волей самого человека, которому Бог в своей любви к нему и ожидании от него любви ответной, дал бытие. И единственное, что может сделать здесь Бог, не прекращая этого бытия вообще, — это то, что Он каждомгновенно и делает, отдавая Себя

всякому, кто действительно к нему устремлен и жаждет любви и спасения от рабства у зла, греха, смерти, вечного небытия...

Конечно, вся эта лишь бегло и в общих чертах воспроизведенная здесь метафизическая логика ставит человеческое сознание перед весьма трудными вопросами. В последнем счете, она уходит своими корнями в глубинную мистическую тайну — почему у зла такая сила в мировом процессе и откуда оно вообще онтологически берется, становясь при этом даже как бы своего рода неперменным исходным условием существования и самой человеческой свободы, поскольку она не может реализоваться вне выбора между добром и злом? Недаром черт так издевается над Иваном, заявляя, что сам жаждал бы своего уничтожения, а ему же говорят, что без него в мире вообще «ничего не будет». В своих итоговых устремлениях метафизика свободы (особенно у Бердяева) ищет ответы и на эти вопросы, предлагает их, и иные из них *именно в плане рациональной логики* впрямую выводят нас к необходимости очень нелегкого и трезвого осознания всей серьезности той таинственной и грозной мистерии борьбы между Добром и Злом, которая определяет собою реальный ход мирового процесса. И в особенности — всей таинственной и фундаментальной значимости того факта, что Сам Бог должен был сойти на землю, воплотиться, стать человеком и пройти весь крестный путь безвинных и страшных страданий, чтобы открыть людям путь к спасению от вечного небытия и искупить их для этого спасения «от власти ада» (Ос. 13: 14) и «князя мира сего» (Ин. 14:30). Ибо именно дьявол, приготовивший для Христа последнее испытание самой смертью, дабы ужас ее и вонзил в Него, наконец, главное «жало смерти» — «грех» (I Кор. 15:56), — именно дьявол и должен был обнаружить, что «не имеет» в Нем «ничего» (Ин. 14: 30), что дало бы ему право «отказать» в таком искуплении...

Понятно, развертывать здесь всю сложную и многоплановую панораму этой метафизической логики нет никакой возможности. Да и необходимости. Не могла быть, естественно, представлена эта логика во всей своей дискурсивной развернутости и в романе Достоевского, хотя даже в отношении самых таинственных и сложных ее опор есть все основания думать, что и они, похоже, были глубочайше им продуманы. Об этом свидетельствуют и дерзновенные эпатажные выходки черта, дразнящего Ивана своей «необходимостью» (что выдает его, Ивана, собственные же тайные сомнения в оправданности своего бунта), и знаменитый монолог Мити Карамазова о трагической двойственности красоты, о том, как

страшно широк человек, постоянно раздраемый между двумя безднами, Божьей и дьявольской, — о том, что сердце человека — это настоящее «поле битвы», где «дьявол с Богом борется». Да и те постоянные возвращения в романе к истории Иова, о которых так много говорит В. Шмид, получают в этом контексте совсем иное звучание, чем он в них отыскивает. Он верно подмечает, что в изложении этой истории старцем Зосимой есть некоторое усиление, по сравнению с библейским текстом, мотива столкновения Бога и сатаны в споре об Иове (или, как он выражается, «агонально-дуалистическое переосмысление книги Иова»). Но он тут же приспосабливает это наблюдение всё к той же своей *idée fixe* об авторском «надрыве», утверждая, что здесь именно и виден скрытый след авторского «противосмысла» — скрытое обвинение Бога за то, что Он даже судьбу своего праведника делает предметом сугубо игрового соревновательного спора с сатаной ради чистого, так сказать, самохвальства. Так даже Зосима мобилизуется в невольные союзники Достоевского-«богоборца», и мимо внимания В. Шмида совершенно проходит вся самостоятельная значимость именно самого этого «агонально-дуалистического» акцента. Ведь в контексте той метафизической логики, которая стоит за романом, библейская история Иова потому более всего и может вспоминаться Зосимой с таким мистическим трепетом, что свидетельствует не о каком-нибудь, а именно о *соревновательном*, то есть ведущемся, в сущности, *почти как бы на равных*, споре между Богом и дьяволом из-за человека. Мотив этот, иными словами, приобретает в метафизическом контексте романа совершенно определенный и очень важный смысл, становится, можно сказать, одним из главных концептуальных его звеньев. И не только потому, что фиксирует внимание на всей нешуточности происходящей в мире мистерии борьбы между Добром и Злом, если Сам Бог вынужден спорить с дьяволом чуть ли не на равных. Еще важнее то, что в этой мистерии именно позиция *человека*, именно *его* способность быть верным Богу до конца, именно *его* вера в Него, в Его благость и справедливость (даже когда Иов в отчаянии вопиет к Богу и упрекает Его в несправедливости) приобретают, оказывается, настолько важное значение и для самого Бога, и для дьявола, что именно это и становится главным предметом верховного спора высших мировых сил. Какая уж тут игра, какое самохвальство, когда речь идет о вещах, судьбоносных для всего бытия...

Повторяю: та метафизика человеческой свободы, схематический портрет которой набросан выше, никак, конечно, не могла

быть представлена в романе Достоевского во всей своей собственнораскурсивной, последовательно-систематической развернуто-сти. Роман — не богословский трактат и не философская монография.

Но неопровержимая его реальность состоит в том, что все те программные для Достоевского религиозные идеи, максимы, ценности, представления и чувства, которыми он обращен к читателю, действительно сопрягаются в нем в некое единое метафизическое целое именно той логикой, которая принадлежит метафизике человеческой свободы. И не могут быть соединены никакой другой. Потому что все эти программные религиозные реалии романа в своем *рациональном метафизическом* измерении и представляют собою в своей совокупности не что иное, как, в сущности, *совокупность всех основных опорных вех этой метафизики*, неразрывно связанных друг с другом и только в этой связи и раскрывающих свое метафизическое содержание.

И это прежде всего и доказывается именно тем, что главной программной этической максимой романа, настойчиво и постоянно исповедуемой и Алешей, и Зосимой, и Маркелом, и Митей, и Таинственным посетителем, становится именно максима: «всякий человек за всех и за вся виноват».

10. «Вина перед всеми» и «деятельная любовь»

В самом деле — ведь если, согласно исходной «формуле» веры Алеши, Зосимы и Достоевского, Бог никак не может быть архитектором мирового процесса, движущегося к некой конечной гармонии по слезам, крови и страданиям безвинных существ, то на неизбежно возникающий тут же вопрос, откуда же берется в таком случае в мировом процессе зло и кто за него несет ответственность, единственно ясным, недвусмысленным и неотразимым ответом может быть только тот самый, который и дается в романе его центральной религиозной максимой.

Человек несет ответственность. Его свободная воля.

Никакого другого смысла эта формула в том неразрывном сопряжении ее с символом веры Алеши и Зосимы, которое сразу же и придает ей метафизическое измерение, не имеет и иметь не может. Вне этого сопряжения она может восприниматься как всего лишь образно-метафорическая формула некоего нравственного тренинга, помогающего человеку быть добрым и нравственным. Но недаром герои Достоевского так настаивают на *буквальном* ее

понимании, на ее *буквальной* истинности. Потому что в пространстве их веры, в неразрывном соединении с первой и главной опорной «точкой» их метафизики — Богом абсолютной Любви, она сразу же обретает всеобъемлющее метафизическое значение. Она сразу же становится совершенно точной, *буквально* точной религиозно-философской, метафизической формулой той безусловной и полной ответственности человека за всё зло в мировом историческом процессе, на которую его обрекает его свобода. Та самая свобода, о которой потому так много и говорится в романе. Особенно в «Великом Инквизиторе». Ведь именно свобода, и только свобода, и может сделать волю человека, входящую в этот мир и своими действиями полностью определяющую всё его состояние и движение, точно так же полностью и ответственной за всё происходящее в мире. А его злую волю — *за всех и за вся виноватой*, ибо, не будь этой злой воли, не было бы в этом мире и зла. И как человеческая воля вообще подпадает в ситуации свободы под этот неотвратимый закон, так и воля всякого отдельного человека не может его избежать, ибо не вноси она в этот мир своего индивидуального зла, уменьшилась бы в мире и та общая его сила, которая действует на всех и на вся.

Перед нами, таким образом, и в самом деле поразительно полная, емкая и точная образная формула самого существа метафизики свободы. Недаром Таинственный посетитель Зосимы, человек умный и в философских проблемах сведущий, впервые услышав от него эту формулу, говорит ему, пораженный: «...удивительно, как вы вдруг в такой *полноте* могли *сию мысль обнять*». Мысль ведь действительно удивительная, всеобъемлющая, мысль *опорная* для всего метафизического сознания Достоевского, ибо она как раз и показывает, куда перемещен в метафизическом мировидении Достоевского — в отличие от мировидения Ивана — источник появления зла в мировом процессе.

Вот почему вместе с символом веры Алеши и Зосимы в Бога как в бесконечную и безусловную Любовь, не способную быть источником зла, она и образует самое ядро метафизической логики романа.

И вот почему такой настойчивой, постоянным лейтмотивом проходящей через весь роман, становится в «Братьях Карамазовых» тема *деятельной любви*. Не случайно к ней возвращается во всех своих беседах и поучениях старец Зосима, не устающий повторять, как важно каждому сделать именно «себя за всё и за всех ответчиком искренне», как важно сознавать и помнить, что «мог

светить злодеям даже как единый безгрешный и не светил» и что «тот, который совершил злодейство, может быть, не совершил бы его при свете твоём». Это так потому, настаивает Зосима, что хоть дар деятельной любви и «трудно приобретается, дорого покупается, долгою работой и через долгий срок, ибо не на мгновение лишь случайное надо любить, а на весь срок», однако именно «смирение любовное» и есть как раз та «страшная сила, *изо всех сильнейшая, подобной которой и нет ничего*». Ведь одна только эта сила и может вносить в мир добро, ею одною только и можно мир этот преобразить и «покорить».

Перед нами опять, стало быть, вовсе не какая-то очередная умилительно-благостная «мораль» сентиментального религиозного проповедника, как это представляется В. Шмиду. Перед нами еще одно, иное выражение всё той же всеобъемлющей мысли об ответственности человеческой свободы, что и формула «всякий за всех и за все виноват». Другими словами, это снова очень трезвая, точная и, в сущности, весьма жесткая *метафизическая* констатация реального положения дел в этом мире, где всё дано, так сказать, «на откуп» свободной человеческой воле. Не случайно же Зосима говорит, что деятельная любовь «есть дело жестокое и устрашающее». Она и вправду такая — жестокая и устрашающая. И не только из-за тех усилий, которых она, в сравнении с «любовью мечтательной», от человека требует. Но прежде всего по неотъемлемой единственности той *решающей* роли, которую именно ей и приходится играть в определении самих судеб человечества. Ничего опять-таки не поделаешь — так устроил сам человек свое свободное бытие в этом мире, который дан был ему в драгоценное достояние.

Тема «деятельной любви», раскрывая перед нами свое метафизическое содержание в неразрывном соединении с символом веры в Бога, не могущего быть источником зла, и формулой «всякий за всех и за вся виноват», прямо выводит, кстати сказать, и к тому важнейшему «догмату» метафизики свободы, который гласит, что вхождение Божественного добра в человеческий мировой процесс может происходить только через встречу Бога со свободной человеческой волей, только через сотрудничество с человеком. Об этом — хотя и не только об этом — говорит, в частности, та беседа Зосимы с «маловойной дамой», к которой мы еще вернемся и в которой как раз и утверждается, что именно «деятельная любовь» — это и есть то самое «место», где происходит встреча человека с Богом, идущим навстречу его свободному усилию в добре.

11. Кана Галилейская

Но если это так, если единственный проводник зла в мировой процесс — сам человек, а Бог тут, что называется, ни при чем; если, напротив, все Его усилия на том как раз и сосредоточены, чтобы в сотрудничестве с человеком вывести и его, и весь мир из-под власти трагической обреченности злу, греху и смерти, то что же тогда бунтовать против Него и «почтительнейше» билет Ему возвращать? Ведь в этой ситуации «честному человеку» нелепо и думать, будто кто-то тащит его на аркане в «конечную мировую гармонию», не испрашивая у него на это никакого согласия, и потому его «честная» нравственность обязана по этому поводу взбунтоваться. При чем тут действительно Бог? Разве человек не свободен? И разве не обладает всякий из нас свободным правом присоединиться к неоскудевающим в нашем мире легионам тех, кто свободно, ведая и зная всё, выбрал зло, — тех, как говорит Зосима, страшных и свирепых, проклявших Бога и приобщившихся сатане уже всецело, которым никакая «мировая гармония» не нужна, для которых «ад уже добровольный и ненасытимый»? Разве их кто-то тащит и может затащить в эту мировую гармонию любви?

Но «честная» нравственность, возвращающая Богу свой билет, не имеет никакого нравственного права и *отказывать* в праве уповать и жаждать «жизни будущего века» не в добровольном и ненасытимом аду, а в высшей гармонии света, любви, милосердия и прощения тем, кто и *здесь* стремится жить по правде Божией, кто хочет и способен к очищению себя от злой воли, к покаянию и к реальной «деятельной любви». Она, эта «честная» нравственность, не имеет права решать *ни за кого* из них, прощать им кого-то *та* или не прощать, отказывать или не отказывать в любви и милосердии кому-то, кто жаждет этой любви и милосердия, молит о них и был устремлен к ним муками истинного покаяния и хоть малым подвигом «искренней деятельной любви» уже *здесь*.

И уж тем более Иван и те, кто с ним, теряют всякое право винить Бога за то, что Он открывает людям эту возможность «жизни будущего века», если это не Он виноват в том, что земная жизнь людей столь чудовищно «унавожена» кровью, насилием, всяческим злом и безвинными страданиями. И если эту возможность для людей Он Сам выкупил крестной мукой Своих собственных безвинных человеческих страданий, вплоть до самой Своей смерти.

Какую, повторим, альтернативу может предложить Богу в этом случае этический бунтовщик, переполненный самым благород-

ным нравственным пафосом и нравственно оскорбленный тем, что такой порядок бытия допущен к бытию? Прекратить это бытие вообще? Но как «честное» нравственное сознание, для себя, может быть, и согласное на такой исход, нравственно управится со своей готовностью решать *за других* — за тех, кто *своим* свободным решением хочет и продолжает все-таки жить для того, чтобы по свободной воле своей, устремленной к Божьей правде, служить этой правде своей «деятельной любовью», помогать Богу спасти от зла, греха и смерти как можно большее число таких же, как они, свободных существ? И для кого вовсе не «безнравственно» поэтому обетование, что для всех, кто свободно жаждет этого и стремится к этому, действительно возможна Гармония вечной жизни и в Царствии Небесном, и в мире Новой Земли и Нового Неба Второго Пришествия Христа?..

За других и даже за Бога всегда ведь решать легче, чем за себя. Потому-то Зосима и говорит, что именно «скидывая свою лень и свое бессилие на людей», непременно и «кончишь тем, что гордости сатанинской приобщишься и на Бога возропсешь». Другого объяснения злу в этом мире ведь нет — либо ты, либо Бог...

Вот ответ, который дает Достоевский бунту Ивана против Бога, «унавозившего» мир страданиями ради конечной гармонии. Он дает этот ответ и своей верой в бесконечную Божью Любовь, и неотделимым от этой веры программным утверждением, что «всякий человек за всех и за вся виноват», и выражающим ту же мысль об ответственности человеческой свободы категорическим императивом «деятельной любви».

Это, конечно же, ответ Достоевского и самому себе — тем собственным своим сомнениям и бунтам, через которые он прошел, от которых поднялся-таки к своей убежденной и страстной «осанне» и которые, конечно же, он потому только и решился впервые в своей жизни с такой силой выразить через Ивана, что победил их и дал им свой ответ. И, конечно же, именно потому, что он прошел этот путь и выстрадал свою «осанну», его гениальное художественное воображение и озарило его тем вдохновенным образом-символом, одним из самых у него поразительных, который как бы вобрал в себя, сгустил в себе и всё упование его веры, и весь высший смысл, всю живую правду его метафизического мировидения.

Это — знаменитая «Кана Галилейская» — та глава романа, где Алеша возвращается в келью умершего Зосимы от Грушеньки, которая, сердцем поняв его состояние после страшного искушения

«тлетворным духом», сумела «подать» ему «луковку» любви и сострадания. И вот Алеша в келье у гроба — он стоит на коленях, молится и незаметно задремывает, слушая чтение отцом Паисием Евангелия от Иоанна, той его главы, где рассказывается о первом чуде Христа, пришедшего на землю для «великого страшного подвига Своего», — чуде, совершенном Им в Кане Галилейской, на свадьбе, куда был Он зван и куда пришел вместе с Матерью Своей и учениками, чтобы разделить нехитрую людскую радость... И вот мнится Алеше, будто комната вдруг как бы раздвигается, и он видит пиршественный свадебный стол, и множество гостей за ним, и среди них... «Как? <...> И он здесь? Да ведь он во гробе...», — а старец уже встает из-за стола, и идет к нему, и Алеша слышит над собой тихий его голос: «Тоже, милый, тоже зван, зван и призван <...> Зачем сюда схоронился, что не видать тебя... пойдем и ты к нам <...> Веселимся, пьем вино новое, вино радости новой, великой; видишь сколько гостей? <...> Чего дивишься на меня? Я луковку подал, вот и я здесь. И многие здесь только по луковке подали, по одной только маленькой луковке... А видишь ли Солнце наше, видишь ли ты Его? — «Боюсь, не смею глядеть...» — шепчет Алеша. — «Не бойся Его. Страшен величием перед нами, ужасен высотой Своею, но милостив бесконечно, нам из любви уподобился и веселится с нами, воду в вино превращает, чтобы не пресекалась радость гостей, новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже на веки веков»...

Вот он, тот финал, та «мировая гармония» *Достоевского*, которую он выставляет против «мировой гармонии» *Ивана* — ведь, наверное, Иванова «мировая гармония» и для него, как и для его героя, была бы точно так же неприемлема, верь он в нее. Вот Он, Бог Достоевского, — не тот Бог, который приглашает Ивана насладиться «осанным» финалом мирового процесса, устроенным Им на страданиях замученных деток, и которому Иван, будь Он таким, и вправду должен был бы вернуть свой билет. Это Бог милостивый *бесконечно*, нам, людям, из *любви уподобившийся* и ради нас совершивший *великий и страшный подвиг* Свой, — Бог, который, глядя со Своего престола в «Кане Галилейской» на нас, людей, и на нашу земную жизнь, устраиваемую нашей свободной волей, обращается все время к нам только одним-единственным актом Своей воли — *беспрерывно зовет* к Себе, за пиршественный Свой стол, *всё новых и новых гостей* — тех, кто жаждет встречи с Ним и находит ее в тот момент, когда подает кому-то хотя бы «луковку» своей деятельной любви.

А вот — и те, кого видит Алеша в своем чудном сне сидящими вместе с Ним за этим столом, — здесь нет *свирепых* и *страшных*, сюда никто их насильно не тащил на аркане *не их* решения, никто не насиловал их свободную волю, имевшую полную возможность вполне вменяемо определиться и определившуюся там, на земле. Здесь только те, для кого безвинные детские страдания так же непереносимы, как и для Ивана, кто хоть малой «луковкой» такой же свободной своей воли старался реально, деятельно уменьшить хотя бы свою долю мирового зла, созидającego наш жестокий человеческий мир. И их, видит Алеша, — множество, их целая «веселая толпа» вокруг стола. «Видишь, сколько гостей?» — радостно указывает ему на них старец, и это тоже ответ Ивану, который устами своего Великого Инквизитора бросает Христу обвинение, что Он пришел со своей проповедью свободы лишь для немногих избранных, «великих и сильных», а «десяткам тысяч миллионов» обычных «существ», слабых «бунтовщиков», бремя ее непосильно и, значит, «не для таких гусей» и будущее спасение, и Его гармония...

Толпа гостей «Каны Галилейской» — это тот же ответ Ивану, каким отвечает ему и *весь роман* — отвечает и Зосимой, и Маркелом, и Таинственным посетителем, и отцом Паисием, и Алешей, и его мальчиками, и Митей, и Грушенькой, и верующими бабами, и даже «маловерной дамой», матерью «бесенка» Лизы, и самой Лизой. Все это «существа» очень разные, обычные и выдающиеся, те, кто уже владеет своей волей, и те, кто все еще раздираем страстями и все еще путешествует «вверх пятами» в бездны своих соблазнов, но все-таки и из этих бездн уже начинает свой путь к Богу, уже пытается из них выкарабкиваться, уже поет Ему гимн даже из самой глубины своего «позора», сознавая этот позор и мучась им. Ведь и там, за Его столом, «многие <...> только по луковке подали, по одной только маленькой луковке», ибо «что наши дела», если их мерить перед Богом, отдавшим за нас жизнь, не милостью Его, а мерой нашей жертвы в сравнении с *Его* жертвой?.. Важна ведь именно сама *направленность* — «искренняя», как говорит Зосима, направленность — нашей свободной и деятельной человеческой воли, и вот почему если воля эта уже начала деятельно подавать свои «луковки» любви, то это и значит, что ее встреча с Богом уже произошла и путь к Нему для нее уже открыт...

Все это — вовсе не «мораль», не абстрактное умозрение, а живой мир живой жизни романа. Все это — сами герои романа, их живые судьбы, которые именно своей неопровержимой жизненной реальностью и опровергают безнадежно-мрачный приговор,

выносимый Великим Инквизитором человечеству как племени слабосильных бунтовщиков, не способных вынести свою свободу. Всей мощью своей художественной правды, всей живой несомненностью своих героев роман утверждает обратное: человек *способен* к деятельному добру и любви, ему *открыто* это пространство его свободной воли, в котором он может начинать свой путь к Богу — пусть поначалу даже и с самых малых «луковок». Но — не устроясь того, что дело это и вправду жестокое и устрояющее, а помня об этом и в самой устрояющей полноте своей ответственности за весь мир встречая непрестанно и неизменно непрестанную и неизменную помощь и любовь Бога.

Можно не верить в этом Достоевскому. Можно считать, что он никого не в состоянии убедить этой своей «богоревнительностью», и констатировать, что лично вас, например, он именно и не убеждает. Но *не прочесть* это ясное и недвусмысленное его «послание», не услышать его внятный смысл, не осознать весь объем даже и собственно *рационального* метафизического его содержания?..

12. Живая жизнь веры

Что ж, пришло время подвести некоторые итоги нашим усилиям, которые до сих пор по преимуществу и были направлены на то, чтобы попытаться воссоздать именно «рациональную» логику той метафизической картины мира, которая встает за верой Алеши и Зосимы.

Мы видели, что такая картина, единая и цельная, действительно перед нами в романе возникает. И что ее контуры — это, несомненно, контуры христианской метафизики человеческой свободы, ибо только логикой этой метафизики, и никакой другой, связываются в цельное, внутри себя непротиворечивое концептуальное единство все основные опорные вехи веры Алеши и Зосимы, все программные религиозные формулы романа.

В свою очередь и они, эти формулы, только в такой взаимосвязи и обозначают свое место в метафизическом мире Достоевского. Мы видели это и в отношении формулы отказа Алеши и самого Достоевского представить себя архитекторами мировой гармонии на слезах и страданиях замученных, и в отношении этической максимы «всякий за всех и за вся виноват», признающей именно за свободной человеческой волей полную ответственность за мировое зло. Мы видели это, наконец, и в отношении одной из самых главных, стержневых тем романа — темы «дейтельной люб-

ви», которая утверждает тот же принцип ответственности человека за содержание мирового процесса.

Но только в этой же общей метафизической взаимосвязи получают свое объяснение и раскрывают свой действительный смысл и все остальные религиозные мотивы, темы и образы романа. Здесь нет возможности останавливаться на этом подробнее, но напомним хотя бы некоторые, важнейшие — те, на которых, кстати, опять-таки спотыкается В. Шмид.

Так, он упорно пытается зачислить по разряду традиционной «космодицеи», якобы противопоставленной в романе Иванову трагическому видению мира со всем его злом и страданиями, ту хвалу Божьему миру, которая раздается из уст старшего брата Зосимы Маркела, Таинственного посетителя и самого Зосимы. В. Шмид рискует даже предположить, что, имея Зосима философское образование, он, скорее всего, с восторгом принял бы теодицею Лейбница, построенную на утверждении, что наш мир — лучший из миров, ибо даже зло служит здесь для увеличения степеней его совершенства и иерархии этих степеней. И это говорится о Зосиме, имеющем в виду всё время лишь красоту и совершенство Божьего природного мира, где «все, кроме человека, безгрешно» и один лишь человек «живет в позоре», «бесчестит» его «Божью славу», «гноит землю своим появлением на ней» и «след свой гнойный оставляет после себя» — «увы, почти всяк из нас!»... Да разве и Иван, в свою очередь, отрицает красоту клейких зеленых весенних листочков и голубого неба? Перед нами тема, опять совершенно прямо вписывающаяся во все ту же развертываемую в романе метафизическую картину мира, где одна только человеческая свободная воля и вступает в противоречие с прямой Божьей волей, запечатленной в безгрешности и совершенстве дарованного человеку природного космоса.

Но точно так же обстоит дело и с упомянутым выше парадоксом тех наставлений, которые обращает Зосима к безутешной матери, когда говорит ей, что не должно быть у нее утешения, и в то же время обещает, что Бог непременно даст ей постепенно и утешение. Этот парадокс перестает быть парадоксом опять ведь только в логике все той же метафизической картины мира, где никакое примирение с земным злом этически недопустимо и страдание от него может и должно быть неутешным, но в то же время человек может в самом этом неутешном страдании находить утешение, если он живет «соприкосновением мирам иным» — надеждой на милосердие и любовь Божию в таинственной перспективе продолжения нашей жизни и жизни наших близких у Его престола.

Да ведь даже и та как будто бы наивная, снисходительно упоминаемая В. Шмидом вера Зосимы и Маркела, что возможен рай и на земле, — это тоже всего лишь другая сторона и иное выражение всё той же убежденности Достоевского в том, что вся полнота ответственности за всё происходящее на земле ложится именно на свободную волю человека. Ведь если бы действительно все, как говорит Зосима, «поняли», что только от них все и зависит, и стали жить только в любви друг к другу, разве не наступил бы тотчас рай и на земле? И было бы странно и нелепо, если бы святой старец, для которого святая жизнь в любви — не что-то мечтательное, а живая реальность повседневной жизни его собственной души, не считал, что такое доступно и всем другим людям. И от всего верующего своего сердца не призывал бы их восторженно к этому, не выставлял перед ними этот высший земной идеал и не верил в возможность его осуществления с Божьей помощью...

Так всё сливается в метафизическом измерении романа в единую, строгую и цельную художественно-философскую картину мира, как бы скрепляющую изнутри воедино все его «внешнее» образно-событийное наполнение. Вот почему мы и вправе утверждать, что на «рациональную критику» Бога Иваном в романе действительно дан — вопреки всем разуверениям В. Шмида и его единомышленников — вполне «рациональный» же, в сущности, ответ. Причем совершенно ясный и недвусмысленный. Только дан он, говоря словами самого же Достоевского, не «прямо», «не по пунктам», то есть не посредством какого-либо прямого дискурсивного «диспута» с инвективами Ивана, а иным путем. Он дан *цельным* противопоставлением Иванову метафизическому видению и пониманию мира той картины мира, которая встает за верой Зосимы и Алеши — за всем тем, во что они веруют, и за тем, как они веруют.

Но ведь тем самым ответ этот дан даже как раз и «по пунктам», хотя, повторяю, это и не «пункты» последовательно-дискурсивного *разбора* логики Ивана. Зато это все те основные «пункты» Ивановых метафизических постулатов и вытекающих из них обвинений, которым и адресована метафизическая логика Алеши и Зосимы. Ведь она тоже имеет, как мы видели, свои опорные вехи и узлы, свои опорные «пункты», и они-то как раз впрямую и соотносятся с опорными вехами и узлами Ивановой метафизики. Так что, по сути, ответ вполне как раз даже и *прямым*.

И вот тут мы сталкиваемся с новой загадкой. Во всяком случае, *непредвзятый читатель*, не сумевший найти в романе вообще ни-

какого «рационального опровержения критики Бога Иваном», вряд ли избавится от своих претензий, даже и признав, что такой «рациональный» ответ Ивану роман все же в себе содержит. Напротив, это приведет его, пожалуй, в еще большее недоумение.

Действительно: ведь если, как обнаруживается, Достоевский оказался вполне в состоянии ответить метафизической логике Ивана столь же определенной логикой противоположного метафизического мировидения Алеши и Зосимы, то что же, спрашивается, мешало ему в таком случае ответить Ивану и более прямым, дискурсивным разбором его инвектив? Почему он предпочел хотя вроде бы и «прямой» (*по сути*), но все-таки именно «не прямо прямой» ответ Иванову бунту? Почему он не предоставил, например, возможность Алеше или Зосиме действительно *впрямую* «поопровергать» метафизические построения Ивана иной метафизической логикой? Что, — разве Алеша и особенно Зосима, среди записанных Алешей бесед и поучений которого мы находим такое поразительное по мысли чисто метафизическое «рассуждение» о том, что такое ад, не способны были бы поразмышлять о том метафизическом видении и понимании мира, в сущности — расхожем, на котором основывает Иван свой бунт? Что, — они совсем уж так не владеют логикой?

Что ж, в определенном резоне таким вопросам и недоумениям не откажешь. И, надо думать, Достоевский вполне отдавал себе в этом отчет, если сам же предупреждал, как бы предвидя эти вопросы и недоумения, что ответ Ивану будет лишь «косвенный», не «по пунктам».

И все-таки, как видим, даже и предчувствуя все эти недоумения, он предпочитает почему-то отвечать именно так, «косвенно», и явно не хочет противопоставить Ивановой логике дискурсивную же логику прямого ее обсуждения. Он явно предпочитает почему-то ответить Ивану именно *цельным* образом метафизического мировидения Зосимы и Алеши, который вырисовывается из всей совокупности их религиозных верований и принципов и логика которого хотя и очевидна, хотя и внятна при сколько-нибудь внимательном и вдумчивом метафизическом их прочтении, но тем не менее не развернута, а представлена в этой совокупности верований Алеши и Зосимы лишь имплицитно.

Мало того, — обратим внимание, что он и вообще ведь не делает никакого специального акцента на метафизическом мировидении Алеши и Зосимы как на собственно *мировоззренческой*, «рациональной» стороне их восприятия мира. Не случайно оно и представлено в романе вовсе не с этой стороны, то есть даже не

как собственно метафизика, а «спрятано» в совокупность сугубо религиозных представлений, состояний, чувств, убеждений его героев — их религиозных верований, выраженных в соответствующих программных максимах и «формулах» романа. Это мы, читатели, по характеру и рисунку этих верований можем воссоздать контуры того мировидения, которое встает за ними, когда мы придаем им метафизическое измерение. Мы можем даже обозначить их и в *рациональной форме* — дабы соотнести их с рациональными же контурами Ивановой метафизики. Но для Зосимы и Алеши их мировидение, выраженное в «формулах» их верований, — вовсе не сама по себе метафизика, не логика.

Для Зосимы и Алеши их метафизическое мировидение — это *сама их живая вера*. И вот именно так — как живая вера в бесконечную любовь Бога и в полноту человеческой ответственности за всё в мире происходящее, а не как совокупность тех или других «рассуждений» Алеши и Зосимы, их умозрений и логически выстроенных метафизических конструкций, — оно, это мировидение, в романе и представлено.

Мало и этого, — ведь если говорить о романе в целом, то как ни важны все те прямые религиозные «формулы» близких Достоевскому героев, через которые, сопоставляя их, мы ближайшим образом проникаем в логику их метафизического мировидения, однако приходится признать, что совсем не одним только им, этим формулам, доверено представлять в романе это мировидение. И даже в гораздо большей мере как раз не им, хотя, конечно, именно им — в первую очередь. Ведь Алеша, Зосима и другие близкие им герои заняты в романе вовсе не тем только, чтобы декларировать свои религиозно-этические верования и «формулировать» их. Они прежде всего *непосредственно живут* в романе согласно этим своим верованиям и убеждениям. А потому и метафизическое мировидение их представлено в романе более всего именно самой этой непосредственной их жизнью в своей вере — самой реальной жизнью их веры в непосредственном романном движении их характеров и судеб — в их поступках, решениях, состояниях, переживаниях, в их общении с другими и во внутренних «разборках» с самими собой. Другими словами, оно более всего представлено в романе такими его реалиями, как та же, к примеру, «луковка» Грушеньки или «Кана Галилейская» Алеши и Зосимы. Она представлена «гимном» Мити и его мучительной жадой что-то сделать, чтобы не плакало больше «дитё», верующими бабами, пришедшими к Зосиме за утешением и поддержкой, и

тяжким покаянием Таинственного посетителя, освободившим его душу для Бога, надрывом капитана Снегирева и клятвой мальчиков у Илюшечкиного камня, радостным умилением умирающего Маркела перед красотой Божьего безгрешного мира и той поразительной сценой, когда Алеша, только что переживший чудо Каны Галилейской у гроба Зосимы, выходит, потрясенный, из монастыря и видит над собой широко, необозримо опрокинувшийся небесный купол, полный тихих сияющих звезд, и белые башни и золотые главы собора сверкают на яхонтовом небе, и свежая, тихая до неподвижности ночь, облегающая землю, обступает его со всех сторон, как бы сливая тишину земную с небесною, тайну земную — со звездною, и он вдруг падает, как подкошенный, на землю и, сам не зная для чего, сам не отдавая себе в этом отчета, начинает обнимать ее, плача и целуя ее, и, рыдая и обливая ее своими слезами, иступленно клянется «любить ее, любить ее во веки веков»... «Никогда, никогда не смог забыть Алеша всю жизнь свою потом этой минуты: “Кто-то посетил мою душу в тот час”, — говорил он потом с твердой верой в свои слова»...

Вот этот заполняющий весь роман мир живых образов, рассказывающих нам о той реальной, непосредственной жизни в вере, какой живут и Алеша, и Зосима, и другие близкие им по духу герои романа, и есть та *главная, основная* сфера внутреннего мира этих героев, через которую мы более всего вступаем в прямой «контакт» и с их «метафизикой». И это и не может быть иначе, поскольку применительно к образам этих героев изображение их веры именно *во всей ее целостности*, во всей совокупности и ее программных «формул», и их живого воплощения в самой жизни героев, и было, конечно, как свидетельствует об этом сам роман, его реальная «конструкция», *главной художнической задачей Достоевского*.

Но если это так, то это значит, что и в том ответе Ивану, который должна была дать вера Зосимы и Алеши, решающая «ставка» делалась Достоевским вовсе не на одну лишь и тем более не на саму по себе «рациональную» метафизическую «проекцию» этой их веры, способную стать логической контрроверзой метафизической логике Ивана. Ставка делалась прежде всего на *целостный образ* их веры. Или, как выражается Достоевский, — на *художественную картину* этой веры. То есть именно на тот ответ, который он и имел в виду, говоря, что ответ этот будет «косвенный».

Но если и это так, если Достоевский, имея, как можно полагать, полную возможность представить читателю метафизическую логику Алеши и Зосимы, противостоящую логике Ивана, и в бо-

лее развернутом «рациональном» выражении, сделал ставку все-таки на ответ именно «*косвенный*», то это значит, что на это у него тоже был, надо думать, какой-то свой, и очень серьезный, резон. Какой же?

13. В метафизический мир со своим уставом не ходят

Здесь, однако, нам снова придется вернуться ненадолго к Канту. Дело в том, что еще Кант, совершивший своим критическим исследованием «прав» нашего земного «чистого разума» настоящий переворот в философии, убедительно продемонстрировал, что подлинно «доказательная», «научная» метафизика — это, в сущности, полный нонсенс. В «неэвклидовой», метафизической области мысли никакой безусловной логической доказательности никаких метафизических конструкций просто не может быть. Ибо точно так же, как «голым понятиям рассудка» не предоставлено права выносить приговор, красив данный предмет или нет, — точно так же не предоставлено человеческому разуму и права принимать в сфере метафизики, обращенной к трансцендентному («неэвклидову») миру, какие-либо окончательные решения и выносить об «объектах» этого мира какие-либо окончательные — «доказательные» — суждения. Например, есть Бог или нет. В чисто рациональном плане мы всегда будем и можем иметь здесь дело только с антиномичными «гипотезами». Так что большая или меньшая, на чей-то взгляд, вероятностная убедительность какой-то из этих гипотез еще не означает ее способности быть действительно доказательным основанием для какого-либо *безусловного* метафизического утверждения, равнозначного по своей безусловности утверждениям веры. Потому что в метафизическом мире лишь утверждения веры не выступают в ранге «гипотез», хотя в чисто рациональном измерении и остаются лишь «гипотезами». Это парадокс, но это так, ибо в пространстве веры вообще нет места «гипотезам». Раз «гипотеза», то уже, стало быть, и не вера.

Но ведь если ситуация с метафизическими утверждениями именно такова, то это значит, что и «богоотступник» Иван отвергает Бога (или отрицает Его) на самом деле тоже чисто экзистенциальным, в сущности, актом. Он отвергает Его актом *неверия*, то есть, другими словами, актом *отрицательной веры* (каким всегда и является неверие, так же не доказуемое, как и вера), а вовсе не потому, что влечется к этому неотразимой логикой, опирающейся на якобы аксиоматически очевидное (и тем безусловно дока-

зательное) основание: Бог полностью ответствен за созданный им мир со всем его добром и злом, следовательно... и т.д.

Ничего не «следовательно». Ибо метафизических моделей, которые могли бы служить действительно неопровержимым доказательным основанием для логических выводов, именно и не существует. Вообще.

И это, кстати, отлично сознает и сам Иван, — то, что его метафизика — всего лишь «гипотеза». Недаром, как уже упоминалось, он категорически отказывается решать такие вопросы, есть Бог или нет, — это, говорит он, эвклидовскому разуму не под силу, тут одни только «гипотезы». Вот почему образ несправедливого Бога, которому он возвращает билет, — это лишь одно из тех *двух предположений*, которые могут, с его точки зрения, как-то объяснить наличие в мире безвинных страданий. И потому-то вся логика его бунта против этого бесчеловечного Бога и может быть выражена лишь условной формулой: «Если принять существование Бога, то вот что получается. А потому...» и т.д. И по этой же причине и неверие его, соответствующее второму возможному, с его точки зрения, объяснению мирового зла (либо Бог бесчеловечен, *либо его вовсе нет*), тоже не может быть окончательным и твердым. Оттого он и жаждет верить, оттого и колеблется всё время между неверием и верой, и недаром Зосима говорит, что если вопрос о существовании Бога не разрешится в его сердце в положительную сторону, то никогда не разрешится и в отрицательную. И он прав в этом своем предсказании не только потому, что таково «свойство» высшего сердца Ивана, взыскующего абсолютных этических ценностей, но прежде всего потому, что небытие Бога всё равно останется для эвклидовского разума, главного руководителя на пути к неверию, всегда лишь метафизической гипотезой, которую никогда нельзя *доказать*.

Вот почему опять-таки для Ивана, как и для всякого человека, никогда и не закрыта возможность веры. Ибо это возможность, которая и для него, и для любого другого была бы исключена только в том случае, если бы человеческий разум действительно предполагал логически неопровержимыми доказательствами небытия Божия или Его этической несостоятельности.

Но Иван не верует не потому, что такие доказательства существуют и он, нашедший их, подчиняется, так сказать, их неодолимому диктату. Он не верует потому, что чего-то в нем самом явно не хватает ему для веры — чего-то такого, чего не в состоянии дать ему никакие логические построения.

Что же не хватает Ивану для веры?

Это, кстати, хороший вопрос, чтобы и вообще послужить нам в дальнейшем нашем сопоставлении бунта Ивана и веры Зосимы и Алеши своего рода путеводительным ориентиром. Во всяком случае, он вполне может помочь нам лучше понять, почему же все-таки Достоевский решил отвечать Ивану именно цельной «художественной картиной» веры близких ему героев, а не пошел по «прямому» рациональному пути «прямого» с ним «диспута».

14. И в мир Достоевского — тоже

Ответ здесь, в сущности, очень прост. Хотя, может быть, и много неожиданное для тех, кто вместе с В. Шмидом уверен, что Достоевский предпочел этот путь вовсе не от хорошей, так сказать, жизни, а «сознавая», что Иванова «рациональная критика Бога не поддается опровержению» — настолько она неотразима. Поэтому-де и пришлось ему довольствоваться вместо ответной логики разного рода «прагматической» и «эстетической» аргументацией. И вообще — «художественными картинками»...

Но, господа, логика подобного рода объяснений, ожиданий и претензий — это и есть ведь как раз типичная логика того способа мышления, которому уже более двухсот лет назад Кант вынес свой абсолютно безоговорочный приговор, с тех пор никем и никогда еще не опровергнутый. Это, увы, характерные мыслительные привычки даже и не какого-то «чистого» рационализма «вообще» — это уровень и характер рационализма именно еще докантовского, архаичного — рационализма того «докритического» толка, которому как раз и свойственна была наивная догматическая уверенность в том, что даже в области метафизических реалий не может быть ничего окончательнее и убедительнее верховных логических вердиктов «чистого разума».

Но отправляться в метафизические миры Достоевского, всё еще не проснувшись от догматического сна докантовского рационализма, — дело безнадежное. Трудно, правда, сказать, какая доля вины за неудачу такого рода путешествий и в этом случае падает на гений всё того же *enfant terrible* философии XVIII века, хотя есть много данных, свидетельствующих о том, что великий переворот в философии, совершенный Кантом, не прошел мимо весьма пристального внимания Достоевского¹. Некоторые из уже упоминавшихся мыслительных конструкций Ивана, решившего «никогда не ду-

¹ См. об этом: *Голосовкер Я.Э.* Достоевский и Кант. М., 1963.

мать» о том, «что не от мира сего», потому что там одни «гипотезы», могут служить тому очень хорошим подтверждением.

Но так или иначе, виноват здесь Кант или исключительно сила собственного философского гения Достоевского, — всё равно адекватно понять и оценить метафизический мир Достоевского, мир его метафизического интеллекта, мир тех решений, ожиданий, запросов и предпочтений, которые движут его мыслью в «неэвклидовском» пространстве метафизических проблем, можно только на уровне кантовской критики «чистого разума». Потому что это мир, который и располагается именно на ее уровне, который, в сущности, конгениален ей. А одним из подтверждений этому как раз и может служить тот факт, что выстроившая этот мир художественно-философская логика Достоевского так и не поддавалась соблазну ответить на «рациональную критику» Бога Иваном посредством ее «опровержения», которое устроило бы разве лишь слепой и самодовольный в своей слепоте рационалистический рассудок. Ведь предоставь Достоевский возможность Алеше или Зосиме поспорить с Иваном «по пунктам» и все свои усилия сосредоточить именно на том, чтобы связно и логично продемонстрировать ему возможность совсем иного, чем у него, и притом логически ничуть не менее убедительного способа видеть и понимать мир, как это сразу же перевело бы их спор в область чисто умозрительного сопоставления таких же чисто умозрительных, в сущности, метафизических «гипотез». И задача действительного противостояния той мощной жизненной установке Ивана, в которую вложена вся страсть его экзистенциального «Я здесь стою и не могу иначе», сразу же была бы начисто провалена бесплодием того «умственного тупика», в который неминуемо заходит всякий такого рода умозрительный метафизический спор, привлекательный разве лишь для догматики докантовского рационализма.

Но Достоевский давно уже, еще до «Братьев Карамазовых», понял, осознал, усвоил всем тяжким опытом своей души, выстрадавшей свою «осанну» в мучительнейшем «горниле сомнений», что в тех последних вопросах, которые могут решаться только верой («положительной» или «отрицательной»), нелепо и бессмысленно пытаться «опровергать» чье-либо неверие, противостоять каким-либо религиозным сомнениям или жизненным решениям логически, рациональными аргументами и доводами, сколь бы убедительны они ни были. Ибо они никак не обладают и не могут обладать в этой сфере той безусловной «доказательностью», которой только и могло бы принадлежать здесь последнее слово.

Конечно, из этого вовсе не следует, что аргументы и логика такого рода вообще для Достоевского не имели серьезного значения. И мы уже убедились в этом. Да, в его ответе Ивану рациональная сторона не была специально акцентирована, не была выведена, так сказать, на первый план. Но ведь за отчетливым и строгим сопряжением основных религиозных «формул» романа в то сложное, но столь же отчетливое концептуальное метафизическое единство, каким являет нам себя мировидение Зосимы и Алеши, выраженное в их вере, почти осязаемо проступает такая глубочайшая продуманность, такая громадная работа метафизической мысли Достоевского, что это уже и само по себе может служить высшим подтверждением тому, какое значение придавал Достоевский такой работе. Я не беру уж сам масштаб этой мысли — недаром же, как уже говорилось, Достоевский стал, в сущности, духовным отцом русского религиозно-философского Ренессанса конца XIX—начала XX века, а та христианская метафизика свободы, в разработку которой так много вложили и С. Булгаков, и Д. Мережковский, и особенно Н. Бердяев, была создана ими в огромной степени именно под влиянием его творчества, где и были впервые рождены и, как мы видели, отчетливо явлены в живых художественно-философских символах ее основные, опорные идеи. Н. Бердяев действительно имел право назвать Достоевского «величайшим русским метафизиком», а если это так, то великий метафизик Достоевский не мог, стало быть, не понимать, что, хотя никакая вера (как и неверие) не берется рациональным путем, это вовсе еще не значит, что вера и неверие вообще не нуждаются ни в каком осмыслении, что в рациональном плане они могут падать просто с потолка. Он не мог не понимать, что хотя никакая метафизическая «гипотеза» (из тех, что всегда стоит за любой верой и неверием) действительно не обладает и не может обладать правом окончательного голоса в экзистенциальном акте веры или неверия, однако из этого никак еще не следует, что те из этих «гипотез», которые выглядят наиболее убедительными и вероятными, не могут быть весьма серьезным «аргументом», способным «склонять», как говорит Достоевский, к вере или неверию, подталкивать человека к принятию соответствующего экзистенциального решения. А уж если говорить об аргументах Ивана, о том неотразимом вопросе об истоках зла в мировом процессе, к непременному ответу на который обязывала именно «сила» его «атеистических выражений», то весомость всей этой «рациональности» была и в самом деле слишком велика, чтобы можно было не

придавать важности тому, насколько убедительны или не убедительны те или иные метафизические «гипотезы» и «аргументы».

И все же, повторяю, Достоевский столь же хорошо понимал и то, что не им, этим «аргументам», принадлежит в делах веры и неверия последнее слово. И поэтому его решение противопоставить Иванову неверию именно самое *веру* Алеши и Зосимы во всей целостности ее «состава», а не одну лишь рациональную ее проекцию для «чистого разума», и было решением поистине гениальным. И художественно, и философски.

Художественно — потому, что живому образу Иванова неверия, его экзистенциальной мощи мог на равных противостоять тоже лишь неотразимый в своей художественной достоверности образ веры близких Достоевскому героев, экзистенциальная сила, живое биение этой их веры.

А философски — потому, что именно у веры и есть как раз во всяком споре с неверием («отрицательной верой») такой «аргумент», какого у неверия нет и не может быть. И именно этот аргумент в их споре всегда и может дать вере безусловное преимущество над неверием, хотя это и не значит, что такой спор способен обратить неверие в веру.

Но зато он способен доказать истину слов Зосимы, сказанных Ивану, — о том, что если вопрос о существовании Бога не разрешится в его сердце в положительную сторону, то никогда не разрешится и в отрицательную.

Почему *никогда* в отрицательную — об этом уже говорилось.

А вот почему в положительную все-таки *может* — это и есть тот главный «аргумент», который Достоевский, знающий (как показывает вердикт Зосимы) ответ на это «почему», выставляет в своем романе против неверия Ивана и против своих былых сомнений. Ибо только этим «доводом» они и могут быть преодолены. И которым они и были преодолены.

15. «Это испытано, это точно»

И вот здесь мы снова должны обратиться к тем словам старца Зосимы из его беседы с «маловойной дамой», о которых я уже не раз упоминал, но ни разу еще не цитировал.

Вот они, эти слова, которые произносит он в ответ на искреннее, хотя и несколько истеричные (а в этой истеричности не лишённые и позы) жалобы маловойной дамы на то, что она страдает неверием в будущую жизнь, что мысль о будущей жизни волнует

ее до страдания, что ей ужасно думать, что вот «умру, и вдруг ничего нет, и только “вырастет лопух на могиле”, как прочитала я у одного писателя. Это ужасно! Чем, чем возратить веру? <...> Чем же доказать, чем убедиться? <...> Это убийственно, убийственно!»

И Зосима отвечает ей:

«— Без сомнения убийственно. *Но доказать тут нельзя ничего, убедиться же возможно.*

— Как? Чем?

— *Опытом деятельной любви. Постарайтесь любить ваших ближних деятельно и неустанно. По мере того как будете преуспевать в любви, будете убеждаться и в бытии Бога, и в бессмертии души вашей. Если же дойдете до полного самоотвержения в любви к ближнему, тогда уж несомненно уверуете и никакое сомнение даже и не возможно зайти в вашу душу. Это испытано, это точно».*

Вот он, этот главный «аргумент», который вера Зосимы и Алеши может выставить неверию Ивана. Потому что, в отличие от неверия, у веры совсем другой источник, хотя и вера, и неверие («отрицательная вера») всегда носят экзистенциальный характер.

Неверие действительно питается обычно прежде всего той реальной картиной мира с его злом и страданиями, которая столь знакома нашему человеческому взгляду. И — рациональной логикой того типа, которую разворачивает перед нами Иван, не видящий никакой возможности совместить эту картину с метафизической «идеей» (как сказал бы Кант) Всевышнего Всеблагого Существа. Именно эта картина и эта логика и подталкивают обычно наше сознание к тому, чтобы принять вытекающую отсюда хоть и недоказуемую, но такую убеждающую «модель» мира за окончательную — исходную для жизни. Так повелевает-де трезвый разум.

Но религиозная вера рождается вовсе не усилием человека принять в качестве «окончательной» для себя иную, противоположную, *религиозно-метафизическую* модель мира, сколь бы убедительно ни была она выстроена теоретическим разумом. Вера — не логический вывод из такого рода убедительности, хотя и может на нее опираться. Она была бы мертва, не будь она основана на том непосредственном, *живом опыте жизни в Боге и с Богом*, который и есть ее *истинный источник, постоянно ее питающий*.

Вот этот живой опыт, этот постоянно питающий ее живой источник и есть тот главный и высший ее «довод», который сверх всех своих метафизических «доводов» и «соображений» она всегда мо-

жет предъявить неверию в своем споре с ним. И на который неверию *нечем ответить*. Это то, чего у него самого нет, чего ему всегда *не хватает*. И на что поэтому она и может как раз указать ему всегда в ответ на любые *его* доводы. Ты не веришь в существование Бога? Но я не могу здесь помочь тебе никакими доказательствами. Потому что *доказать* здесь действительно ничего не возможно. Зато *убедиться* в существовании Бога — возможно. И убедиться неопровержимо. *И об этом я тебе и свидетельствую всем своим собственным живым опытом. Это испытано, это точно.*

Вот это свидетельство и выставляет в романе вера Зосимы и Алеши против неверия Ивана как главный свой «аргумент». Это свидетельство веры, которая тем и отличается от неверия, что хотя и не может никому *доказать* существование Бога, но зато открывает возможность *убедиться* в нем, приглашая испытать свой живой опыт. Неверие же ни *доказать* небытие Бога не может, ни *убедиться* в Его небытии. В его опыте такой возможности нет и не может быть. Потому что Бог — есть, а Его небытия — нет. И в этом как раз и можно убедиться — через Его бытие, то есть через живую встречу с Ним в живом акте веры.

О чем и свидетельствует Зосима, давая свой совет «маловерной даме», как ей победить свое неверие.

Но и это еще не всё. Потому что вера Зосимы и Алеши выставляет в романе против неверия Ивана свой опыт деятельной любви отнюдь не только как опыт, позволяющий убедиться в самом по себе существовании Бога, открывающегося нам в этом акте. Ведь по всему своему характеру опыт деятельной любви — это такой опыт, который непосредственно удостоверяет, в сущности, даже и то, что Бог, открывающийся нам в этом опыте — это воистину Бог именно Любви, и только Любви. Потому что только в деле Любви и ни в каком другом и можно, оказывается, убедиться в Его существовании, только так, и никак иначе, открывает Он человеку Себя, только в этом акте делает Свое ответное движение навстречу человеку.

А удостоверяя это, опыт деятельной любви тем самым удостоверяет, стало быть, и то, что Бог идет навстречу только *свободной воле самого человека*, устремленного к Нему в *акте верующей деятельной любви*. И что *только через этот акт, только через это свободное обращение человека к Нему* Он Сам приходит в этот мир, только через *его* волю осуществляет «вмешательство» Своей нравственной воли в нравственную «энергетику» этого мира, определяющую, в конечном счете, все его движение.

Но это значит, что опыт деятельной любви подтверждает тем самым и *всю полноту ответственности свободной воли человека за все в его мире происходящее*, всю действительность той истины, что «всякий человек за всех и за вся виноват». И что именно дело деятельной любви и есть главное дело человека на земле, главное его призвание, раз Сам Бог открывается ему и идет ему навстречу только на *этом* пути, дабы именно в этом деле и дать ему Своей помощью «узреть чудодейственную силу Господа». Это тоже, стало быть, именно самым живым опытом деятельной любви неотразимо и «испытано», именно им и удостоверяется «точно».

Но если это так, то ведь тем самым опыт деятельной любви подтверждает собою, в сущности, всё *собственно метафизическое содержание веры Зосимы и Алеши* — то ее содержание, которым она и противостоит Ивановой метафизике. Другими словами, он всем своим характером удостоверяет истинность не просто некой веры в Бога «вообще», а истинность именно *той* веры в Него, какой и веруют Зосима и Алеша, — истинность веры в Того Бога, в Которого они только и могут верить.

Вот это и есть *самое важное* содержание того главного «аргумента», который выставляет в романе вера Зосимы и Алеши против неверия Ивана и его «богохульств» всем живым содержанием своего реального опыта — опыта деятельной любви. Ибо совсем нетрудно понять, какое значение в контексте этого центрального противостояния романа приобретает свидетельство именно о такой вот глубинной укорененности метафизики Алеши и Зосимы в самом живом опыте их веры. Ведь она, эта укорененность, сразу же придает их метафизике совершенно новый, высший статус — статус, какого не может иметь никакая метафизика неверия и каким способно обладать даже и не всякое религиозное мировидение. Она не только окончательно утверждает ее принципиальное отличие от тех чисто умозрительных «гипотетических» конструкций, какими способно пробавляться разве лишь рациональное догматическое богословие, — она резко отделяет ее и от тех религиозных метафизик, которые утверждаются простым, безосновным постулированием верующей воли: «Я так верую, и все тут».

Потому что перед нами метафизика, как раз вполне *обоснованная*.

И обоснованная как раз не умозрительно, а тем единственным «обоснованием», какое только и обладает правом голоса в сфере метафизических «объектов».

Можно сказать и так: перед нами метафизика, которая, вот именно, не с потолка взята, а подлинно *удостоверена*.

Потому что удостоверена она именно *опытно* — тем единственным опытом самой веры, каким только и может быть удостоверена религиозная метафизика, способная полноценно постоять за себя в любом сражении с любым неверием и с любой его логикой...

Итак, замечательные слова Зосимы, сказанные им «маловойской даме», — это, как видим, поистине ключ ко всему роману. И не случайно ключ этот дан в самом его начале — как бы открывая дверь в его художественно-философское пространство: в его метафизику и в живые уроки самих судеб его героев, в истоки их неверия и в смысл тех ответов, которыми обращена к неверию вера. В самое существо их спора.

Вот этот ключ и поможет нам дать, наконец, итоговый, завершающий ответ на давно уже занимающий нас вопрос о том, почему же все-таки Достоевский решил противостоять Ивану не дискурсивным диспутом с его «рациональной критикой» Бога, а цельным, полным образом веры Алеши и Зосимы, цельной «художественной картиной» ее.

Да потому, что даже метафизика Зосимы и Алеши, которую, как мы видели, Достоевский совершенно четко противопоставляет Ивановой метафизике по всем главным ее опорным «пунктам», важна для него в этом ответе Иванову неверию совсем не одной только собственно рациональной своей стороной.

Да, он придает этой стороне очень большое значение и потому и уделяет ей всё то внимание, которого она действительно заслуживает.

Но он знает всем живым опытом собственной своей веры и своего пути к ней, что действительная сила метафизики веры состоит все-таки отнюдь не в самой по себе *умозрительной* убедительности той метафизической картины мира, которая и составляет собственно метафизическое содержание веры, ее метафизическую логику. Как бы эта логика ни была дерзновенна и как бы ни поражала своей интеллектуальной отвагой и продуманностью.

Он знает, что главную свою силу метафизика веры обретает только тогда, когда она со всей своей логикой *оказывается укорененной в самом живом опыте веры, реально убеждающем в существовании именно Того, и только Того, Бога, которого она исповедует*. И не будь метафизика Зосимы и Алеши именно так вот, «опытно», удостоверена самой реальной жизнью их веры, никогда не получила бы и она силу той особой, высшей, той, я бы сказал, *метарациональной* убедительности, которая одна только и способна выстоять против любого неверия и бунта. Ибо только такая

метафизика, рожденная самим опытом веры и постоянно им подтверждаемая, и способна каждому пункту Ивановой метафизики и Иванова бунта не только противопоставить свой, противоположный, логически не менее убедительный, но еще и сказать каждый раз: «Это — *испытано*. Это — *точно*».

Вот эту-то *метарациональную* убедительность метафизической веры Зосимы и Алеши Достоевскому и важно было донести до читателя как самый главный, самый «козырной» свой «довод» в своем споре с Ивановой «критикой» Бога.

Но как же мог он это осуществить?

Только одним-единственным способом — воссоздав в романе именно весь *целостный образ* их веры.

Вот почему Достоевский сделал ставку именно на *косвенный* ответ Ивану — как на самый убедительный, самый адекватный, а в сущности — и самый *прямой* ему ответ.

Вот почему даже саму метафизику Алеши и Зосимы он «спрятал» в романе в их сугубо религиозные «формулы» и «максимы». И — в самую непосредственную жизнь их в их вере согласно этим принципам и формулам...

Вот почему — *художественная картина*.

Вот почему ответом Ивану предназначено было стать именно *всему роману* в целом.

16. «Весь роман»

И весь роман в целом и стал таким ответом. Он стал живым образным удостоверением великой животворящей силы веры, даже и «опровергая» которую ни один неверующий герой или читатель романа не может отрицать ее живого биения в самом «веществе жизни» его верующих героев — в самом «веществе» их романских судеб, в их отношении к миру и другим людям и в их внутренних диалогах и борениях с самим собой, в их падениях и взлетах — в самой жизни их души. Потому что всей совокупностью своих картин и образов, обращенных через неотразимую достоверность своей непосредственной психологической фактуры к мистическим потокам и энергиям духовной жизни и верующих, и неверующих своих героев, роман свидетельствует о неизменном и постоянном присутствии в жизни именно той Высшей Силы, Которую как раз и исповедуют его верующие герои. И только незримым мистическим соединением с Которой они и выстаивают во всех своих искушениях и падениях, когда «дьявол с Богом борется» в их сердце,

побеждают безумие ревности, гнева и ненависти, ослепление страстями и искус страшных дьяволовых провокаций «тлетворным духом» или светскими приличиями, обязывающими поднять на поединке руку на брата твоего по человечеству, совершают свое нелегкое послушание деятельной любви, светлея и преображаясь душой с каждой поданной «луковкой», возрождаются и вновь обретают Бога страшным подвигом смертельного покаяния, получают дар слезного умиления и страстной молитвы и повергаются на землю во внезапном, неземной силой переворачивающем душу сотрясении иступленной любви к ней, ко всему Божьему миру...

Всё это — живая реальность романа, всё это — неотразимая очевидность его действительного образного мира. И всё это, следовательно, и доказывает, что, приняв решение отвечать Ивану именно таким вот — «косвенным» — способом, Достоевский принял единственно верное, гениально верное решение, выявившее не слабость, а именно всю силу его позиции.

Это решение, которое говорит не только о высочайшем философском уровне его метафизической мысли, сумевшей решительно отвести от себя соблазн плоского рационального диспута с неверием Ивана и понять, что единственно адекватным ответом ему может быть только живое свидетельство веры о своей истине, обретаемой в самом ее опыте.

Это решение, которое говорит и о подлинности собственного живого религиозного опыта Достоевского, оказавшегося в состоянии *дать* такое свидетельство веры.

И это решение, которое говорит, наконец, и о его гениальном художническом чутье, подсказавшем ему, что его свидетельство веры могло быть осуществлено в художественном пространстве романа только одним-единственным способом — всей полнотой и художественной неотразимостью *цельного образа этой веры*.

Вот эту-то логику романа как художественного свидетельства о всей полноте веры Алеши и Зосимы, которую и выставляет Достоевский как свой ответ на неверие и бунт Ивана, развертывая ее и во всей собственно метафизической ее содержательности, и в неотменимой достоверности самого живого ее бытия в жизни героев романа, и не сумел увидеть И. Шмид. По причинам, о которых достаточно уже говорилось, чтобы опять к ним возвращаться. Слишком уж был зашорен его чисто сциентистский взгляд мыслительными привычками, заставлявшими его прикладывать к роману шаблонные мерки тех сугубо «рациональных» теодицей, составлением которых исчерпал себя когда-то метафизический догматизм.

Но логика романа Достоевского — это не логика рационалистических теодицей. Роман Достоевского — это прежде всего само *исповедание* его веры, это художественное *свидетельствование* о ней, это ее живой *образ*.

Это образ веры, единый и цельный голос которой, начисто лишенный надрыва какой-либо раздвоенности, звучит страстью подлинно экзистенциальной убежденности в том, что Законы Высшей Этики, законы безусловного Добра и Любви неотменимы и непреложны, — страстью, которая не побоялась выразить и засвидетельствовать себя даже и через мучительные инвективы Иванова бунта, даже и через трагическую любовь к «малосильным бунтовщикам», дарованную Достоевским Великому Инквизитору, которого Христос Ивановой поэмы целует в его бескровные губы, а Алеша недаром же подтверждает этот поцелуй своим поцелуем Ивану.

Это образ веры, которая в атмосфере и под пристальным оком нерассуждающей косной догматики тогдашнего (да и нынешнего) церковного официоза, поистине потрясает своей дерзновенностью. И дерзновенностью поразительных откровений своей тотальной метафизики человеческой свободы, и дерзновенностью своей экзистенциальной этической первичности, которая дает человеку отвагу Самому Богу сказать: «Верую в Тебя и могу веровать только как в Бога бесконечной и абсолютной Любви, не могущей быть источником никакого зла и не способной ни с каким злом примириться — *хотя бы я был и неправ*».

Этот образ веры, «жестокой и устрашающей» той своей бескомпромиссной категоричностью, с какой возлагает она на свободу человека всю полноту абсолютной ее ответственности за все зло этого мира, — образ веры подлинно «огненного», как сказал бы Бердяев, мужества, которое как раз и необходимо человеку для того, чтобы принять на себя всю полноту этой ответственности, ни в чем не поступившись, не предав свою свободу, этот высший дар Бога нам, высший знак нашего богоподобия.

И этот образ веры, в то же самое время светлой и радостной, веры, дарующей высшие минуты духовного просветления, счастье подлинной любви и таинственный мистический трепет поистине неземного сердечного ликования.

Да, это образ веры, которая способна в своем уповании на Бога и в своей свободной смиренной Ему врученности порою даже и к утопическим упованиям и иллюзиям.

Но это образ веры, которая даже и к самым утопическим своим иллюзиям и упованиям способна только потому, что в основе

своей эта вера совсем не розовая, а, в сущности, очень суровая и мужественная.

Это образ веры, прошедшей через тягчайшее «горнило сомнений» и потому и не побоявшейся рассказать об этом горниле, воссоздать всю страстность и отчаяние переплавленных в нем сомнений и мучительных вопрошаний.

Это образ веры, оказавшейся способной сделать этот преодоленный конфликт своего существования идейным сюжетом романа, чтобы завершить его в романе своей обретенной в долгом и трудном опыте деятельной любви, своей поистине *выстраданной* «осанной».

Это «осанна» живого, реально испытываемого в самом опыте верующей жизни соединения с Богом, — «осанна» прозревшего в этом соединении нового взгляда на мир, избавленного от злой слепоты безверия. Взгляда ясного, трезвого, горького, но и освобождающего от бывшего отчаяния, приближающего к истине, скрытой в таинственной неэвклидовской глубине Божественного космоса.

Итак, перед нами образ той веры, которая действительно не имеет ничего общего ни с надрывной экзальтацией самоуговаривания, ни с прокрустовым ложем плоских нравоучительных прописей, ни с прочей «богоревнительной» чепухой всякого рода «натянутых аффирмаций» — со всем тем, что, увы, приписывает этому роману В. Шмид.

Но это не так. И не так именно потому, что роман воссоздает перед нами образ той веры, которая *живет в живом сердце человека*.

А живая вера — это совсем не то, что привыкло думать о ней неверующее сознание, лишенное ее опыта.

Живая вера — это то, что может вбирать в себя и сомнения, и способность к отчаянию, и даже минуты неверия и богооставленности, и падения, и взлеты, и разочарования, и радость, и открытость всякой боли и страданию, и ненависть к ним, и слезы, и покаяние, и праздники преображения — всё то, что только способно вместить в себя живое верующее человеческое сердце.

И что и воссоздает в своих поразительных образах *весь* этот поразительный и, может быть, всё еще единственный пока что в мире действительно *великий христианский роман*.

КАК ЧЕЛОВЕКУ ЖИТЬ НАДО?

Один из сюжетов духовной жизни Л. Толстого

1

Есть художники, у которых жизнь — одно, а творчество — другое. Два суверенных государства, каждое само по себе, и они мирно сосуществуют рядом, почти не соприкасаясь.

Есть и такие, кого искусство настолько подчиняет себе, что они если и живут, то в творчестве — в его часы и дни. А в промежутках — так, не жизнь, а существование. Хладный сон души, как у пушкинского поэта, которого не потребовал еще к священной жертве светлый бог искусства.

У Толстого жизнь и творчество никогда не были разделены, они были слитны и неотторжимы друг от друга. Но не потому, что искусство поглотило и растворило в себе всю его жизнь, хотя большую часть ее он и провел за письменным столом. Скорее можно сказать, что сама жизнь вторглась у Толстого на территорию искусства и вобрала его в себя так, что оно даже перестало уже быть просто искусством. Это тот самый случай, о котором писал Пастернак: «И тут кончается искусство, и дышат почва и судьба». Творчество стало у Толстого прямым продолжением его жизни — как бы ее природным органом. Органом выражения и утверждения всего того, во что он не просто верил как в высшую свою правду, как в смысл бытия, но что он со всей страстностью своей мощной и цельной натуры стремился воплотить прежде всего в самой жизни — в способе своего существования, в отношениях с другими, во внутреннем мире и характере своем, вечно укрощаемом и переделываемом в соответствии с принятой верой. Так уж он был сотворен — это и была его «почва и судьба», его духовный стержень. И поэтому-то с самого начала, едва он стал писать, его творчество и приняло тот ярко выраженный исповедальный, глубинно автобиографический характер, который оно сохраняло у него всегда, о чем бы и в какой бы форме он ни писал.

В самом деле, вспомним, как начал он свой писательский путь, когда весной 1851 года, после четырех лет юношеских метаний и

беспорядочных попыток как-то определить свою судьбу, оказался вдруг на Кавказе, в действующей армии, куда приехал, как он сам же писал, «сломя голову», словно по какому-то наитию. Вот он прибывает в станицу Старогладковскую, наблюдает совсем другую, сразу же покоряющую его своей почти первобытной естественностью жизнь вольного казачьего народа, принимает участие в боевых действиях русских войск против горцев, впервые испытывая себя под пулями, перед лицом смерти, — и словно что-то происходит с ним. Он как-то сразу вдруг духовно устанавливается, в нем в первый раз рождается настоящая, серьезная потребность творческого самовыражения, и он начинает писать свое знаменитое «Детство» — повесть, замысел которой смутно рисовался ему еще в России, но только здесь почему-то захватил его.

Почему же? И почему он начинает именно с детства — с темы, к которой другие обращаются обычно лишь в конце жизни, когда приходит пора воспоминаний?

Но в том-то и дело, что «Детство» — это вовсе не воспоминания. «Четыре эпохи развития», большой автобиографический роман, первой частью которого и должно было стать «Детство» (за ним «Отрочество», «Юность» и так и не осуществленная «Молодость»), — это для Толстого совсем не только и не просто прошлое. Это — прежде всего — живая, ближайшая предыстория его сегодняшней души. То единственное, что им пока еще нажито и по отношению к чему он и обязан, следовательно, прежде всего самоопределиться теперь, раз уж впервые рискует обратиться со своим «я» и своей правдой к другим. Его автобиографическая трилогия — это первый его отчет перед собой и другими: кто он, откуда, как видит и во что ценит жизнь. Отчет и одновременно, если угодно, его первое исповедание веры: вот он я, весь перед вами. Здесь я стою и не могу иначе.

А что такое «Набег» — второе написанное и напечатанное произведение молодого Толстого, рассказ, созданный на основе пережитого и увиденного Толстым во время боев с горцами, в которых он сам принимал участие и в одном из которых даже едва не был убит?

Да, превосходно сделанный очерк, почти репортаж, как сказали бы мы сегодня, последовательно воспроизводящий все стадии одной из операций русских войск. Выступление отряда, поход, прибытие в передовую крепость, вылазка, захват аула, отступление и бой с горцами, возвращение в крепость. Совершенно поразительная для начинающего писателя художественная зрелость и в

описаниях, и в диалогах, и в психологии. Мерно колеблющееся движение темной массы пехоты по ночной дороге, исполненные таинственной прелести звуки ночи, сливающиеся «в один полный прекрасный звук, который мы называем тишиной ночи», нервное оживление и суeta боя с его дымками орудий и ракет, пронзительным металлическим звуком картечи и трескотней ружей, молоденький прапорщик с блестящими от восторга глазами, отважно рвущийся в бой, а через несколько минут — небольшое кровавое пятнышко на его белой рубаше под расстегнутым сюртуком, бледное, как платок, лицо... Все это написано так, что стоит перед глазами, — живая, объемная картина, полная движения, выполненная уверенной, крепкой рукой. И — с тем безошибочным (еще не от опыта, а от природной интуиции рождающегося гениального художника) внутренним знанием, что впечатление тем сильнее, чем объективнее — как бы со стороны — изображение.

Со стороны?

Но чисто толстовская парадоксальность этой вещи как раз и состоит в том, что вся эта удивительная художественная стереоскопия, как бы даже независимая от создавшей ее руки, исполнена в то же время глубочайшей субъективной страстности — вплоть до открытых выплесков авторского чувства. То «самобытное нравственное отношение автора к предмету», которое (как скажет позднее Толстой) образует «душу искусства», не нужно здесь специально отыскивать. Им пронизано все — и то противопоставление настоящего солдатского мужества экзальтированной молодецкой бравате записных храбрецов вроде поручика Розенкранца, которое будет столь характерно для Толстого и в дальнейшем, и проявляющая себя уже и здесь упрямая толстовская потребность снять со всякой вещи покров привычного ее восприятия, посмотрев на нее из глубины непосредственного, детски чистого нравственного чувства, и рожденное этим чувством отвержение, ужас и оторопь, когда он представляет себе, что произойдет завтра в этой чудной горной стране, дышащей примитивной красотой и силой, где сейчас так тихо, мерно и привычно движется по ночной дороге его отряд:

«Неужели тесно жить людям на этом прекрасном свете, под этим неизмеримым звездным небом? Неужели может среди этой обаятельной природы удержаться в душе человека чувство злобы, мщения или страсти истребления себе подобных?..»

Все это выражено ясно, твердо, с той же, уже знакомой нам, неотклонимостью: да, здесь я стою и не могу иначе. Перед нами,

в сущности, опять акт духовного самоопределения — но уже по отношению к опыту не прожитому, а только что пережитому. Опять исповедание веры, обретенной в опыте освоения душою такой важной, рядом со смертью, области жизни, как война. Опять целая «эпоха развития», которая потому и потребовала своего выражения в слове, что отложились в Толстом обретениями, вошедшими в самую сердцевину его духовного «я».

И так будет и потом. Так будет и в 1857 году, когда он впервые отправится за границу и увидит западный мир. О чем он напишет?

Как о чем? Разумеется, опять о том, в чем и выразится самая суть этой новой «эпохи» его развития — эпохи столкновения с буржуазной цивилизацией, потрясшей его своим прогрессом обездуховления. Он напишет рассказ «Люцерн», в котором изобразит заурядный, ничем как будто бы не примечательный уличный случай, свидетелем которого он оказался: богатая толпа, послушав с удовольствием бродячего певца, лишь смеется над ним, и никто ничего ему не дает. И он расскажет об этом так, что читателю уже не покажутся преувеличением его слова: «Вот событие, которое историки нашего времени должны записать огненными, неизгладимыми буквами». Потому что он сам и запишет его именно такими — «огненными, неизгладимыми буквами» — в своем рассказе-памфлете, исполненном открытого негодования и в то же время опять совершенно поразительном по своей художественной пластике — и в изображении маленького бродячего певца, и в портрете сытого гуляющего Люцерна, и в отстраненном, как бы извне, взгляде на самого себя (укрытого за фигурой рассказчика) — в беспощадно честной иронии над своим нелепым самолюбивым негодованием на лакеев и швейцаров... Черта удивительной толстовской искренности, исповедальной правдивости, столь важная в этом рассказе еще и потому, что делает его сильнее, действеннее и как обращение, как «проповедь».

Такое соотношение жизни и творчества останется у Толстого навсегда — о чем бы и в какой бы форме он ни писал. Он пройдет очень долгий, сложный, противоречивый и вместе с тем очень цельный путь духовного развития, неизменной чертой которого будет всегда стремление к немедленному и предельно полному претворению всего, что добыто его духом, в самую жизнь, в ее плоть и кровь. И все этапы этого пути, удостоверенного самою его судьбой, и выразит его творчество. Оно станет как бы неизменным художественным зеркалом этого пути и в этом своем качестве обре-

тет для нас, читателей, еще и некое новое, особое значение, выходящее из рамок обычного читательского восприятия искусства.

В самом деле, ведь когда перед нами художник и человек такого громадного, эпохально значимого масштаба, как Толстой, уже и сама его жизнь — собственная, «личная», ««нетворческая» жизнь-биография, жизнь-судьба — тоже становится выдающимся фактом мировой культуры и тем приобретает в наших глазах самостоятельный огромный интерес. Если использовать формулу и определение самого Толстого, она приобретает для нас значение тоже как бы некоего своеобразного и грандиозного *художественного произведения*, воздействие которого на нас в чем-то, может быть, не уступает, а в чем-то и превосходит воздействие его творчества. Ведь «художественное произведение есть то, — писал Толстой в своем Дневнике 23 марта 1894 года, — которое заражает людей, приводит их всех к одному настроению». А что может воздействовать и подчинять людей «одному настроению» (какая характерная для Толстого формула!) так же, «как дело жизни и, под конец, целая жизнь человеческая»? Если бы только люди «понимали все значение и всю силу этого художественного произведения своей жизни...»!

Но когда сама жизнь художника приобретает для нас такой самозначимый и бесконечно важный для нас «художественный» смысл, а творчество его к тому же настолько нераздельно, с такой исповедальной автобиографической глубиной связано с этой жизнью, что становится ее своеобразным зеркалом, это действительно создает у нас, читателей, совершенно особую ситуацию и в нашем подходе к самому его искусству. Оно тоже неизбежно начинает проецироваться в нашем восприятии на его собственную жизнь — особенно когда мы берем его произведения в сопоставлении с какой-то не случайной линией его жизненного пути — достаточно очевидной уже благодаря своей отчетливой событийной выраженности или даже, может быть, менее явственной, связанной с какими-то более глубокими внутренними течениями его жизни, но все же вполне нам внятной в этой своей обусловленности.

Понятно, что и при таком ракурсе чтения его повести и романы, рассказы и пьесы по-прежнему сохраняют для нас весь свой собственный, законный статус самостоятельных художественных созданий, самодостаточных и цельных в своей внутренней завершенности, в своих собственных сюжетах и смыслах. Но вместе с тем они обретают еще и некую дополнительную для нас ув-

лекательность, начиная читаться нами и как главы некоего иного, соединяющего их в единое целое художественного произведения — «художественного произведения жизни» писателя. Они начинают раскрывать нам свое содержание как такие отдельные «главы» этого совокупного целого именно через свое *движение и сцепление внутри него — в общем и едином контексте всей живой судьбы их автора*, и это действительно очень увлекательный род чтения. А главное — очень плодотворный духовно, поскольку глубоко плодотворен интерес к жизни и духовным исканиям таких великих художников, как Толстой, а такой род чтения их произведений как раз и позволяет понять и почувствовать их жизнь и духовные искания куда полнее и глубже, чем даже чтение иных биографических о них повествований. В том или ином начинающем проступать перед нами при таком чтении внутреннем сцеплении этих отдельных «глав» жизни писателя, взятых в едином контексте его живой судьбы, перед нами вырисовываются нередко такие полнокровные, глубокие, а порой совсем как бы даже и незнакомые «сюжеты» его внутренней жизни, о которых не узнаешь, может быть, больше ниоткуда.

Таков и тот «сюжет» духовных и непосредственно-жизненных исканий Толстого, ставший одним из самых напряженных в его судьбе, применительно к которому мне и хотелось бы на этот раз использовать некоторые возможности такого чтения. Его основные «повороты» как раз достаточно отчетливо запечатлелись в предлагаемом ряду повестей Толстого, а его «завязку» с особой, может быть, рельефностью и остротой позволяет разглядеть уже следующая повесть этого ряда — «Семейное счастье»¹.

2

«Семейное счастье» — одна из самых недооцененных (до сих пор!) повестей Толстого. Ей не везет еще с той поры, как она появилась в «Русском вестнике» (1859): в канун отмены крепостного права, когда все кипело общественными страстями, частная психологическая история любви, в повести рассказанная, должна была показаться слишком камерной, несвоевременной и была почти не замечена критикой.

¹ Статья писалась в качестве предисловия к сборнику повестей и рассказов Л.Н. Толстого (М.: Советская Россия, 1985) и потому и ориентирована на его состав, в который вошли «Набег», «Люцерн», «Семейное счастье», «Казаки», «Смерть Ивана Ильича», «Дьявол» и «Хаджи-Мурат».

Эта репутация вещи незначительной, даже как бы случайной у Толстого, по странной инерции удержалась и позднее. В какой-то мере, вероятно, этому способствовал и сам Толстой, на долгие годы смутивший своих будущих издателей и комментаторов собственными отрицательными отзывами о «Семейном счастье», высказанными в письмах В.П. Боткину и А.А. Толстой, когда он перечел повесть в корректурах.

Но разве такое недовольство только что написанным редко бывало у Толстого? Разве не было так даже с величайшим его созданием — «Войной и миром»?.. На полную безосновательность такого внезапного самоосуждения и указал ему Боткин в ответном письме, не без дружеской язвительности напомнив о прежнем его, Толстого, «высочайшем мнении об этом рассказе». Отнюдь не страдавший невзыскательностью вкуса, сам Боткин дал о повести совершенно иной отзыв: «Превосходный психологический этюд», «отличная по мысли, отличная по большей части исполнения вещь», имеющая «большой внутренний драматический интерес», «исполненная серьезного и глубокомысленного таланта»...

Показательно и мнение замечательного русского критика Аполлона Григорьева, высказанное в одной из последних его статей, где он называет «Семейное счастье» «органическим, живым созданием», «тихим, глубоким, простым и высокопоэтическим произведением».

Боткин и Григорьев не ошиблись: «Семейное счастье» — действительно одно из самых замечательных и глубоких созданий молодого Толстого, и многие страницы этой повести как бы предвосхищают будущие знаменитые сцены любви, страданий, семейного счастья и драматических расхождений героев «Войны и мира» и «Анны Карениной».

Но дело не только в этом. Поражает та зрелая глубина психологического проникновения, с которой Толстой изображает не только начинающуюся любовь своих героев, но и развитие их отношений после свадьбы, их семейную жизнь — то есть ту область жизни, которую молодой тридцатилетний холостяк еще и знать-то как будто бы толком не мог, — она вся еще была для него впереди. Вот, казалось бы, наглядный пример независимости художественной фантазии Толстого, необязательности ее обеспечения опытом собственной его жизни!

Но так могло быть у кого угодно, только не у Толстого. «Семейное счастье» так же укоренено в его жизни, как и все его твор-

чество, хотя повесть и написана по следам любовного увлечения, закончившегося разрывом, а не женитьбой.

Мы знаем, что реальная «прототипическая» основа повести — история отношений Толстого с двадцатилетней Валерией Арсеньевой, которые завязались весной 1856 года, когда Толстой, приехавший в Ясную Поляну, стал часто бывать в соседнем имении Судаково как опекун детей умершего за три года до этого владельца имения И.М. Арсеньева (Валерия была его старшей дочерью). Отношения длились недолго — уже в декабре Толстой окончательно убедился, что его чувство к этой хорошенькой, милой, искренней, но, в сущности, пустенькой барышне, в которой легко угадывалась будущая любительница светских удовольствий, но не жена-друг, о которой мечтал Толстой, — чувство это было скорее готовностью и потребностью любить, чем действительно любовью. Тем не менее, отвечая в конце жизни в письме к своему биографу П.И. Бирюкову (27 ноября 1903 г.), Толстой это увлечение назвал «главным, наиболее важным» и сам указал на его связь с повестью: «Я был почти женихом («Семейное счастье»), и есть целая пачка моих писем к ней». Писать «Семейное счастье» Толстой начал, правда, уже много позже, когда отношения с Валерией Арсеньевой были изжиты и все уже улеглось и обдумалось. Но, несомненно, потому все-таки и начал, что увлечение это он пережил очень серьезно и глубоко. И это важно для понимания истоков «Семейного счастья».

Повесть отразила, однако, эту пору в жизни Толстого совсем не тем только, что Толстой воспроизвел в ней какие-то реалии своих отношений с Валерией. Они есть, и их немало, но Маша, героиня повести, молоденькая соседка по имению героя повести Сергея Михайловича, который, так же как и Толстой в ситуации с Валерией Арсеньевой, был старше ее и оказался ее опекуном, — Маша это все-таки не Валерия, а Сергей Михайлович — не Толстой. И история семейных отношений героев — не простая проекция тех, какие должны были бы, по предположению Толстого, сложиться у него с Валерией, если бы они поженились. Можно думать, что эта перспектива казалась ему еще более грустной, потому что Маша все-таки духовно значительнее, глубже Валерии,

«Семейное счастье» стало отражением этой поры в жизни Толстого прежде всего тем, что вобрало в себя *внутренний* опыт Толстого, им тогда пережитый. То, что доносят до нас, в частности, и сохранившиеся письма Толстого к Арсеньевой, совершенно за-

мечательные не только по своей искренности, честности и бесстрашию откровенности, но и по редкостной глубине, зрелости и продуманности тех представлений о браке, о супружеской любви, о семейных отношениях, которые двадцативосьмилетний Толстой в них подробнейше и взволнованно развивает. Перед нами целая толстовская «энциклопедия семейной жизни» — уникальное зрелище совершающейся на наших глазах громадной и серьезнейшей духовной работы. Работы ничуть, в сущности, не менее значительной», чем та, которую совершала душа Толстого, осваивая опыт войны, или та, которую она вскоре совершит, когда Толстой увидит Европу.

Разве действительно область человеческой жизни, обнимаемая отношениями любви, брака, семьи, менее для нас значима, чем наши правовые, политические или патриотические проявления? Толстой никогда так не считал. Недаром в одном из писем к Валерии (27 — 28 ноября 1856 г.) он, с ранней юности видевший идеал любви именно в семейном счастье, вспоминает людей, «которые, женись, думают: «Ну а не удалось тут найти счастье — у меня еще жизнь впереди...» И продолжает: «...эта мысль мне никогда не приходит, я все кладу на эту карту. Ежели и не найду совершенного счастья, то я погублю все, свой талант, свое сердце, сопыюсь, картежником сделаюсь, красть буду, ежели не достанет духу резаться». И недаром даже в конце жизни, когда, казалось бы, весь мир его духовных исканий был повернут к совсем другим сторонам человеческого бытия, он как-то однажды — одновременно и торжественно, и по-стариковски прямо, грубовато — изрек, как отрезал, Горькому: «Человек переживает землетрясения, эпидемии, ужасы болезней и всякие мучения души, но на все времена для него самой мучительной трагедией была, есть и будет — трагедия спальни».

Вот вам и «камерная» тема.

А какими духовными и художественными откровениями эта «камерная тема», без которой не было бы ни «Войны и мира», ни «Анны Карениной», ни «Воскресения», отзывалась Толстому в «Семейном счастье», можно судить уже по тому, что именно в этой повести, пристально вглядываясь в «диалектику души» или, вернее, двух душ, проходящих опыт любовного чувства и соединения, он, в сущности, впервые начинает по-настоящему осознавать одну из самых сложных и таинственных общих проблем человеческого бытия и человеческой природы, которая будет с этой поры держать его в напряженном внимании к себе всю жизнь.

Эта проблема вырисовывается перед нами по мере того, как Толстой осуществляет в повести задуманный им художественный эксперимент: соединяет двух прекрасных, чистых, любящих друг друга людей и, дав развиваться их отношениям в соответствии с логикой их натур, пытается понять, почему же так неладно все у них получается, когда начиналось так хорошо. Ведь и страстная привязанность, и сердечная открытость и близость, и любовный восторг, и согласие в главном, духовном, что жизнь есть труд добра и любви к другим, — все было. И вот постепенное охлаждение, привычка к отдельности, а потом и едва не измена, едва не падение Маши.

Что — развращающее действие светской жизни, которой все больше стала отдаваться Маша с той поры, как они переехали в Петербург?

Разумеется. *Эта* отравя свое дело сделала. И так обычно и комментируют происходящее.

Но ведь эта отравя действует только на тех, кто ее пьет, а пьют ее вовсе не потому, что хотят отравиться. Толстой знал, как обманно невинна она на вкус, и не обошел вниманием эту ее опасность в рассказе о Машинной светской жизни. Но как художника-психолога, исследователя и испытателя человеческой природы его интересовали не столько внешние, достаточно понятные формы и способы развращения души, сколько истоки ее *внутренней predisposedности* к этому. Те сокровенные, заложенные в самой человеческой природе запросы и устремления, которые и делают ее податливой на соблазны, сначала как будто бы невинные, но постепенно засасывающие в свой темный наркотический омут.

Поэтому-то он и взял душу, изначально совсем не испорченную, молодую и чистую. И, наверное, поэтому же, как можно предположить, он и предоставил рассказывать о случившемся самой героине — перевоплощение, которое ему замечательно удалось. Он наделил ее умом, проницательностью, способностью быть правдивой и честной перед собой, и она, пытаясь понять, что же с нею произошло, как разрушилось то чистое и светлое счастье, которое озарило начало ее жизни, восстановила перед нами всю цепь внутренних событий, весь путь своей души так достоверно и убедительно, с такой и в самом деле чисто женской зоркостью проникновения в самые незаметные и сокровенные ее движения, что этот самоанализ стал одним из лучших портретов женской души в русской литературе.

Что же, однако, показал этот самоанализ?

А показал он Толстому как будто бы очень простую, понятную, но тем и насторожившую его вещь. Толстому совершенно очевидно, что в истоках, в основе всего, что случилось с Машей, лежит та самая жажда личного счастья, жажда все большего и большего расширения его, которая сладко вошла в Машу и подчинила ее себе как раз в самые лучшие ее дни. Ведь именно тогда она впервые испытала эту ликующую радость чувствовать себя любимой, единственной, средоточием всей жизни другого человека, быть ему даром и счастьем и каждоминутно убеждаться в этом. И чувство это все росло и росло и не хотело остановиться, и так понятно, что в тот момент, когда Маша ощутила, что оно все же как бы остановилось в движении, потому что окончился период их узнавания и привыкания друг к другу, все время дававший любви новую пищу, и жизнь вошла в более обычную, будничную семейную колею, стала как бы повторяться, — в этот момент все существо ее, привыкшее к каждодневной новизне и увеличению радости счастья, воспротивилось этой остановке, забилося и затосковало...

Толстой очень точно фиксирует этот перелом в «семейном счастье» героев, когда Маша, защищая свою любовь, захотела перемен жизни, новизны, и они уехали в Петербург. И как только начались кружащие голову успехи Маши в свете, началось постепенное, незаметное, но все большее привыкание к всеобщему обожанию, которое все больше стало и замещать в душе то единственное, что когда-то было ей нужно. И тут уже — и самолюбивые обиды, что он недостаточно ее ценит, такую всеми обожаемую, и постепенное отдаление. Толстой мастерски разрабатывает всю эту психологическую партию, но он не забывает, с чего все началось, на какой внутренней потребности разыгрывается все это драматическое самообольщение героини, и поэтому именно к ней, к этой потребности, и хочет прежде всего определить свое отношение.

Это отношение выражено в «Семейном счастье», в общем, достаточно ясно, хотя оно и не одномерно. Толстой хорошо понимает свою героиню, когда она с грустью вспоминает как самое счастливое и теперь уже невозвратимое время своей жизни те первые два месяца после свадьбы, которые наполнял вовсе не «строгий труд» и не «исполнение долга самопожертвования и жизни для другого», как они мечтали до женитьбы, а, напротив, «одно себялюбивое чувство любви друг к другу, желание быть любимым, беспричинное постоянное веселье и забвение всего». Он и героя

повести, Машиного мужа, заставляет в конце книги признаться, что он тоже жалеет о прошлом, плачет о прежней любви, которая была между ними, и ему тяжело вспоминать те ужасные ночи в Петербурге и за границей, когда он не спал и разламывал, разрушал эту любовь, ставшую для него мучением... Толстой чувствует и понимает: в этой безоглядной жажде личного счастья, удовлетворение которой рождает ни с чем не сравнимое чувство ликующей полноты жизни, есть своя правда, поэзия и сила. Это сила природной, стихийной жизненности, это поэзия и правда жизненного эгоизма как естественной основы существования всякой личности, которой не дано сознать и чувствовать себя иначе чем отдельным, «особенным ото всех» существом, как скажет позднее Оленин, герой «Казачков». Толстой был чуток к этой поэзии и правде как редко кто, и страницы повести, где это понимание и чувствование выразилось в изображении начального счастья героев, едва ли не лучшие в ней.

Но Толстой видит и другое. Он видит, что эта стихия жизненности одновременно и очень опасна, коварна. Она слишком легко сращивается с духовным, нравственным эгоизмом, и душе, объятай жаждой личного счастья, действительно не так просто бывает порой постигнуть «счастье жить для другого». «Добро!.. — говорила я себе. — Это хорошо делать добро и жить честно, как он говорит; но это мы успеем еще...» Поэтому Толстой безусловно на стороне своего героя, когда тот укрощает-таки в себе эту жажду жизненности «для себя» и самую любовь свою, эту прежнюю любовь-страсть, любовь-зависимость, любовь — жажду полного взаимного растворения друг в друге переводит в более спокойное русло семейной друженности. Он и Маше, когда она тоже отказывается от желания вернуть прежнюю полноту поглощенности друг другом, открывает иной путь, возможность «совсем по-другому счастливой жизни», основанной на чувстве любви к детям и любви к мужу как отцу ее детей. Конечно, с этим уходит — неозвратно — нечто бесконечно дорогое, некая особая радость и полнота чувствования жизни, но Толстой готов скорее примириться с этой утратой, признать, что этой радости и полноте отпущен в жизни только один миг первого молодого «забвения», чем дать право эгоистической силе вести за собой человека всю жизнь, направлять его судьбу. На ненадежной основе такой жизненности даже прочных любовных отношений между двумя не построишь, один только «роман». А это — едва ли не самый прямой путь к гибели, на краю которой оказалась Маша и вся ее семейная

жизнь. «Роман» — это не для семьи. Напротив, настоящее, надежное семейное счастье только тогда и возможно, когда между мужем и женой «роман» кончается: «Не любовник, а старый друг целовал меня...»

Вот примерно контуры того духовного настроения, в котором расстается Толстой в этой повести с загадочной, одновременно и притягательной и настораживающей, силой стихийной жизненности человеческого «эго». Она всегда, начиная еще с автобиографической трилогии, манила его своей противоречивой природой, но только здесь была впервые увидена и осознана как настоящая и очень серьезная *проблема*, стала предметом его особого художнического внимания и анализа, его художественной темой.

Однако это было только начало. И уже в «Казаках», следующей повести Толстого, мы видим заметное изменение акцентов по сравнению с «Семейным счастьем». И это изменение опять связано, несомненно, с событиями в жизни самого Толстого, со сдвигами в его внутреннем мире, вызванными этими событиями.

3

В основу «Казаков», как мы знаем, были положены впечатления Толстого от его жизни в казачьей станице Старогладковской, куда он весной 1851 года приехал с братом Николаем из Москвы, — в надежде (как позднее и его герой Дмитрий Оленин) начать «новую жизнь». Здесь он познакомился со старым казаком-охотником Япишкой, который стал потом Ерошкой в «Казаках»; здесь наблюдал быт и нравы казачьего населения, здесь пережил и любовное увлечение молодой казачкой, о чем рассказал в конце жизни в уже упомянутом письме к своему биографу П.И. Бирюкову. Из этого свидетельства можно заключить, что характер любовного увлечения Толстого передан в рассказе о любви Оленина к Марьяне, по-видимому, довольно точно. Несомненен и автобиографический характер образа Оленина в целом, что хорошо показано в работах Б. Эйхенбаума о молодом Толстом.

Однако повесть вобрала в себя духовный опыт Толстого значительно более долгого периода его жизни, чем его пребывание на Кавказе. Она начиналась Толстым заново по меньшей мере семь-восемь раз. Первоначальное зерно замысла восходит, вероятно, еще к октябрю 1852 года, но новое возвращение к серьезной работе над нею происходит лишь в 1857 — 1859 годах. Однако

и на этом этапе она не получает завершения — Толстого отрывает от нее увлеченная работа над «Семейным счастьем», потом долгий творческий кризис, потом, после возвращения к повести на короткое время в 1860 году, вторая поездка за границу, изучение школьного дела в Европе, а по приезде домой — педагогическая деятельность в Ясной Поляне. И лишь случайное обстоятельство — крупный долг, для уплаты которого Толстой берет у Каткова аванс под обещание дать ему свой «Кавказский роман», — заставляет Толстого вернуться к работе над повестью («Чему я, подумавши здраво, — пишет он Боткину 7 февраля 1862 года, — очень рад, ибо иначе роман бы этот, написанный гораздо более половины, пролежал бы вечно»). Работа над повестью продолжается весь 1862 год и особенно интенсивно — после женитьбы Толстого на семнадцатилетней Соне Берс в сентябре 1862 года, когда Толстой срочно дорабатывает уже написанную часть, присоединяет к ней сюжетную развязку и в декабре отдает, наконец, повесть в «Русский вестник».

Так начатые еще на Кавказе «Казаки» были закончены *лишь через десять лет* — уже после решительной перемены в судьбе Толстого, когда он стал счастливым мужем и готовился стать вскоре отцом. Это обстоятельство очень важно для понимания «Казачков». Мечты о личном счастье, с которыми расстался было Толстой, вновь охватили его, и вот это-то настроение нового духовного подъема очень отчетливо и запечатлелось в «Казаках», наложившись на их основную тему, связанную еще с той «эпохой развития» молодого Толстого, которую он прошел на Кавказе.

Эта главная тема повести, явно перекликающейся с пушкинскими «Цыганами», была сразу же хорошо понята критикой, и с тех пор особых расхождений в ее трактовке не было, разве лишь в оценке, в отношении к ней. Простой быт вольного казачьего народа, покоряющий молодого юнкера своей почти первобытной природной естественностью; его согласие со стариком Ерошкой, что в сравнении с этой жизнью «все было фальшь в том мире, в котором он жил», любовь Оленина к молодой казачке Марьяне, его мечты о том, чтобы жениться на ней и зажить простой жизнью, и одновременно сознание невозможности для него такой жизни — обо всем этом много написано, и все это хорошо известно.

Значительно меньше внимания обращают, однако, на то, что «Казаки», которые были закончены после «Семейного счастья», но уже в совершенно другой душевной атмосфере, перекликаются с предыдущей повестью и как бы отвечают ей.

А отвечают они ей очень недвусмысленно. И тем самым и становятся как бы продолжением того своеобразного «сюжета» духовной жизни Толстого, начало которого обозначилось в «Семейном счастье».

Вспомним: ведь Оленин кончает как раз тем, с чего начинается Маша, героиня «Семейного счастья». Он, так горячо поверивший, что «счастье в том, чтобы жить для других», так страстно жаждущий применить поскорее эту истину к жизни, так искренне одаривающий казака Лукашку и даже готовый уступить ему Марьяну, которая ему, Оленину, очень нравится и будущая жизнь с которой иногда видится ему в мечтах, — он вдруг понимает в какой-то момент, что полюбил Марьяну по-настоящему.

И что же?

Все прежние убеждения уже не кажутся ему стоящими даже сожаления, хотя дороже их ничего у него не было в жизни.

«Пришла любовь, и их нет теперь... Пришла красота и в прах рассеяла всю египетскую жизненную внутреннюю работу».

И он с чисто толстовской честностью перед собой признается: «Жить для других, делать добро! Зачем? когда в душе моей одна любовь к себе и одно желание — любить ее и жить с нею... Не для других, не для Лукашки я теперь желаю счастья. Я не люблю теперь этих других... Я мучаюсь, но прежде я был мертв, а теперь только я живу...»

«Семейное счастье» кончается оптимистической нотой — уверением героини, что все у нее наладилось и началась новая, счастливая жизнь.

Но это обещание новой жизни было подарено ей Толстым ценной отказа ее от прежней жажды любви для себя, любви-забвения.

«Казаки» кончаются печально: Оленин уезжает из станицы, отвергнутый Марьяной, которую любит еще больше прежнего, и знает, что счастье от него ушло.

Но эта печаль и авторское сочувствие к герою основаны уже на признании того, что да, без счастья для себя или хотя бы жажды его и в самом деле нет и жизни, нет ее настоящей полноты. Все попытки уйти от этой правды — вздор, отвлеченное умиствование...

Так Толстой, отказавший в «Семейном счастье» стихии эгоистической жизненности в праве на участие в серьезных делах жизни, готов теперь признать, что и без нее нельзя.

4

И это настроение все крепнет в Толстом, пока он работает над следующим, самым грандиозным своим созданием — романом «Война и мир», написанным в наиболее счастливый, внутренне уравновешенный, спокойный период его жизни, когда он, любящий муж, счастливый отец, прославленный писатель, благополучный помещик, весь отдается любимому своему литературному труду. Поэтому-то, несомненно, великий его роман и стал самым светлым его творением, на котором лежит печать какой-то удивительной душевной гармонии, словно Толстому открылась сама тайна бытия и он постиг жизнь во всей ее целостности и красоте. И в эту целостность безусловно входит у него теперь и сила личной, «эгоистической» жизненности, с которой он заключает как бы некое соглашение, признавая за ней свои — и несомненные — права.

Более того — признавая, что без нее и сама жизнь почти невозможна.

Вспомним, как смертельно раненный князь Андрей чувствует, что чем больше овладевает им отвлеченная, «общая» христианская любовь ко всем, тем явственнее уходит из него жизнь, а как только он вновь начинает чувствовать любовь к Наташе, живой, конкретной земной женщине, и жаждать ее любви, так сразу начинает к нему возвращаться и жизнь.

И вспомним, как в эпилоге романа Наташа и графиня Марья, две счастливые женщины, говорят о Соне, пожертвовавшей своей любовью к Николаю, уступившей его княжне Марье, и Наташа замечает: «Знаешь, что... вот ты много читала Евангелие; там есть одно место прямо о Соне... «Имущему дается, а у неимущего отнимается», помнишь? Она — неимущий: за что? не знаю; в ней нет, может быть, эгоизма... Она пустоцвет, знаешь, как на клубнике?...»

Это выходит очень правдиво и честно у правдивой и честной Наташи, но это правдивость очень счастливого человека, и в ней есть поэтому невольная жестокость к неудачникам и «пустоцветам», что и не преминул отметить когда-то в своей известной книге о Толстом Л. Шестов, верно уловивший здесь нечто от мироощущения самого Толстого в высший период его человеческого и писательского счастья.

Однако уже в «Анне Карениной», написанной во второй половине 70-х годов, в гармонии этого мироощущения появляется зияющая брешь. А после жестокого духовного кризиса, пережи-

того в конце 70-х — начале 80-х годов, в Толстом происходит переворот, и многие прежние кумиры, в том числе и полнокровная стихия земной жизненности, начинают подвергаться безжалостному изничтожению.

Духовный кризис, пережитый Толстым, сознавался им самим как отчаянное душевное состояние, вызванное тем, что он никак не мог найти ответа на вопрос, который однажды возник перед ним во всей своей грозной неотклонимости: есть ли в жизни что-то такое, что не уничтожалось бы со смертью человека как личности, не теряло свое значение? Есть ли, иначе говоря, в жизни какой-то неуничтожимый смертью смысл? И тот ответ, который оказался для него субъективно единственно убедительным, непротиворечивым (как бы противоречив он ни был по существу, объективно), он нашел в созданном им религиозно-эпическом учении. Он нашел этот ответ в признании полной тщеты и бессмысленности всего, что связано с существованием человека как существа отдельного, как личности, — всех страстей, целей и стремлений, направленных на утверждение этого существования, все равно кончающегося смертью, нулем, полным исчезновением. И он нашел этот ответ в утверждении того, что только добро, которое мы делаем людям, неуничтожимо, только оно остается после нас и придает нашей жизни такой же бесконечный смысл, как бесконечна жизнь этого мира. Поэтому, как он сам говорил, все его религиозное сознание и сосредоточилось на жизни «для других», на деятельности для осуществления царства добра на земле.

Так опять в центре сознания Толстого оказалась все та же знакомая нам альтернатива — «счастье для себя» или «счастье жить для других». Эти способы отношения к жизни и раньше, как мы видели, были разведены в сознании и восприятии Толстого — они помещались для него как бы на разных плечах рычага: чем выше одно, тем ниже другое, и наоборот. И вот теперь то плечо, на котором помещалось всегда добро, счастье жить для других, после недолгого равновесия с противоположным взметнулось, получив санкцию новой толстовской веры, так высоко, как никогда еще не бывало.

И это породило совершенно новую ситуацию в духовном мире Толстого.

С одной стороны, это необычно усилило в нем энергию решительной и бескомпромиссной борьбы со всем тем *социальным* злом, которое препятствовало утверждению добра на земле, и он стал страстным протестантом и обличителем всех и всяческих

неправд жизни окружавшего его общества — насилия, эксплуатации, паразитизма господствующих классов и т. д. и т. п.

С другой же стороны, новое мирозозерцание опустило то плечо рычага, где всегда помещалась у Толстого стихия жизненности, счастье для себя и т. п., так низко, как тоже никогда еще не бывало. Все, что мешает человеку быть совершенным и прозрачным проводником добра, сосудом любви ко всем; все, что привязывает его к себе как личности, от эгоистических страстей до самого тела с его «животной» чувственностью, — все это объявляется теперь «вне закона», все это человек, понявший истинный смысл жизни, «духовно родившийся», должен в себе всячески подавлять. Мерилом праведности жизни становится теперь отношение к смерти, — лишь тот, кто сумел освободиться от всего, что привязывает его к жизни как отдельное существо, как «животную личность», кто научился не дорожить ничем земным (поскольку земное всегда телесно и единично), перестает бояться смерти, освобождается от страха перед нею. Чего стоило Толстому — при той мощи земной жизненности, что была заложена в его натуре — такое освобождение, показывает И.А. Бунин в своей замечательной книге о Толстом, которая так и называется — «Освобождение Толстого».

Но чего бы это ему ни стоило, Толстой всегда жил как верил, а чем жил, о том и писал. И естественно, что эта новая его вера тоже выразилась в его творчестве. Исповеданием ее стали не только многочисленные его статьи и трактаты на религиозно-этические темы, написанные после «Исповеди», но и многие художественные произведения последнего тридцатилетия его жизни.

5

«Смерть Ивана Ильича» — одно из самых ярких и концентрированных таких «исповеданий», художественных исповеданий. И, кстати сказать, именно этот исповедальный ее характер и определил содержательное наполнение образов ее главного героя, а вовсе не «исходный» прототипический «материал», как это нередко изображается комментаторами Толстого.

Дело в том, что рождение замысла повести было связано, как известно, со смертью прокурора Тульского окружного суда Ивана Ильича Мечникова, которого Толстой хорошо знал. На эту связь указывал и сам Толстой, и многие близкие обоим люди. Вот это-то и создало у позднейших исследователей и комментаторов творче-

ства Толстого традицию почти прототипического сближения тульского прокурора с главным героем повести — тем более что сам Толстой как будто бы даже и специально подчеркнул эту близость, дав своему герою не только имя и отчество, но и возраст умершего, и даже близкие даты жизни (Иван Ильич Мечников умер 2 июня 1881 года сорока пяти лет, Иван Ильич Головин умирает в повести 4 февраля 1882 года, тоже сорокапятилетним). Во всяком случае, брат умершего, известный революционер Лев Ильич Мечников, был, вероятно, настолько уверен в намерении Толстого изобразить в Иване Ильиче Головине его покойного брата, что выражал даже по этому поводу недовольство, считая, что образ брата слишком упрощен и даже «опошлен» в повести, тогда как на самом деле его духовный склад был «богаче того, которым наделил Толстой своего героя» (Прометей. Т. 2. М., 1967. С. 157).

Однако недовольство это вряд ли справедливо, потому что вряд ли и вообще Ивана Ильича Мечникова можно назвать прототипом героя толстовской повести в том привычном смысле этого слова, которым предполагается хотя бы некоторое, пусть только начальное, но все же сходство героя и его прототипа в чем-то главном, «типовом». В отличие от героя повести, которого Толстой рисует как самого заурядного, «массового» представителя дворянско-чиновничьих кругов «образованного общества» того времени, Иван Ильич Мечников, судя по всему, был человеком совсем иного уровня. Кстати, и тот факт, что Толстой оставил своему герою имя знакомого человека, смерть которого впервые навела его на мысль о будущей повести, свидетельствует, если вдуматься, скорее против, чем в пользу их сближения. При удивительной деликатности Толстого трудно предположить, что он сделал бы это, если бы не был совершенно уверен, что родные и близкие умершего, зная о его знакомстве с Толстым, не смогут увидеть в герое повести, написанном отнюдь не лестными красками, никакого портретного психологического сходства с покойным. Вот почему, вероятно, рассказывая уже в конце жизни своему знакомому о встрече с физиологом Ильей Ильичом Мечниковым, который навел на него в Ясной Поляне, Толстой упомянул в этой связи о его покойном брате и о своей повести так: «В разговоре мы вспомнили, что я знал его брата Ивана Ильича — даже моя повесть «Смерть Ивана Ильича» имеет некоторое отношение к покойному, очень милому человеку...»¹. «Некоторое отноше-

¹ *Спиро С. П.* Беседы с Л. Н. Толстым. 1909—1910. М., 1911. С. 35.

ние» — эта осторожная формула, конечно, не случайна. По-видимому, она достаточно точно и передает как раз то, как виделась самому Толстому связь между его повестью и смертью тульского знакомого: событие это, судя по всему, дало лишь *начальный* толчок творческому воображению Толстого, подсказало ему лишь тип той *сюжетной* ситуации, которая ему была нужна, чтобы выразить через нее одолевавшие его тогда мысли и чувства. Но сама социально-психологическая разработка этой ситуации — ситуации человека, застигнутого смертельной болезнью, знающего об этом и перед лицом смерти оценивающего свою жизнь, — само содержательное наполнение ее не имели уже, видимо, скольконибудь существенного отношения к личности Мечникова. Он дал, собственно, герою повести лишь свое имя и свою смерть. Вот почему Иван Ильич Мечников мало пригоден для объяснения Ивана Ильича Головина, и куда важнее здесь иметь в виду весь запас впечатлений и наблюдений Толстого над жизнью русского дворянско-чиновничьего общества. А главное — круг тех мучительнейших состояний, поисков и сомнений, прямо связанных с темой смерти, которые пережил сам Толстой в эти трудные годы самого глубокого его духовного кризиса.

«Смерть Ивана Ильича» очень быстро получила широкую известность и стала пользоваться славой подлинного шедевра позднего Толстого. И вся бессмысленность, пустота и фальшь жизни Ивана Ильича, жизни «самой простой и обыкновенной и самой ужасной», и вся безмерность предсмертного ужаса героя, постепенно понимающего, что действительно вся его жизнь была «не то» и ничего от нее не останется, один прах, — все это передано в повести с такой силой, что Мопассан, прочитавший ее, пришел просто в отчаяние: «Я вижу, что вся моя деятельность ни к чему, что все мои десять томов ничего не стоят». Толстой наносит в этой повести страшный удар по той психологической модели жизненного эгоизма, которая была столь распространенной в высших, паразитических кругах «цивилизованного» общества и которая была ему особенно ненавистна: жизнь должна быть приятным и приличным удовольствием. Поэтому обличительный пафос повести имеет прежде всего социальную направленность, это несомненно. В этом ее главный смысл и главная сила.

И все же есть в этой повести замах и пошире. То страшное предсмертное трехдневное «У! Уу! У» Ивана Ильича, которое он не переставая кричал, не желая просовываться в черную дыру, куда затаскивала его невидимая сила, — это не просто последнее, от-

чаянное нежелание его признать, что жизнь его и в семье и в обществе была «не то». Это его последнее отчаянное нежелание признать, что и его судорожное цепляние за единственное, что еще у него осталось — несчастное, изъеденное болью, но все еще живое тело, тоже «не то». Это жуткий и презрительный символ жалости и ничтожности самой жизненной стихии человеческой телесности, не желающей исчезать, хотя исчезновение неизбежно и даже (по Толстому) благотворно для духа, освобождающегося наконец от ограничивающей его оболочки. Это символ, который мог создать только поздний Толстой, это удар такого же прицела, как и в «Крейцеровой сонате», где сокрушительному отрицанию подвергается не только и не просто та похотливая, развратная форма половых отношений, которую они получают под влиянием господствующего в цивилизованном обществе взгляда на них как на предмет наслаждения, удовольствия. Здесь адрес тоже не только социальный — здесь подвергается отрицанию и вообще, в целом, в принципе любовная человеческая чувственность, поскольку она неотделима от момента наслаждения, а значит, закрепляет эгоизм «животной личности», стремление к радости недуховной, не связанной с утверждением добра. Согласно учению позднего Толстого, уже сам акт физического соединения есть в сущности своей что-то стыдное, животное, и только деторождение еще как-то оправдывает его.

Так стихия жизненности, индивидуальной любви, личного счастья, за которой признавалась раньше способность рождать особое, уникальное чувство полноты жизни и даже быть глубинным условием самой жизни, вызывается на суд позднего Толстого. И, получив обвинение в развращении человеческого духа, отправляется на аскетическое перевоспитание за тюремную решетку якобы «христианской» любви к ближнему.

Так что же — это и есть последнее слово Толстого? Последний виток того «сюжета», начало которого мы повели от «Семейного счастья»?

Судя по тому, что и «Смерть Ивана Ильича», и «Крейцера соната» полностью соответствуют духу и смыслу религиозно-этических трактатов позднего Толстого, — да, последнее.

Но тут мы сталкиваемся с замечательным фактом. Есть в художественном наследии Толстого последних двух десятилетий его жизни две повести, которые — одна более прикровенно, другая всем существом своим — вступают в прямую полемику с самим духом и смыслом толстовского крестового похода против «се-

блябюбистой» природы человеческой жизненности. Как будто Толстой раздваивается, причем любопытно, что раздвоение это происходит в нем именно тогда, когда он с особенной как будто бы убежденностью принимается излагать, доказывать или художественно воплощать свою последнюю «правду» — «правду» своего учения.

6

Первая из этих повестей — «Дьявол», сюжет которой (Толстой иногда называл эту вещь и «рассказом») восходит к реальной истории тульского судебного следователя И.Н. Фридерихса, доброго и слабого человека, который вступил в связь с замужней крестьянкой Степанидой Муницыной (ее муж был извозчиком в Туле), потом неожиданно женился на девушке, которую не любил, а через три месяца убил Степаниду из револьвера. Его судили, но оправдали, признав временное психическое расстройство, однако страдания совести и, может быть, отчаяние (по свидетельствам, он очень любил Степаниду, как и она его) замучили его, он очень изменился, стал набожен, а через два месяца погиб при неясных обстоятельствах под поездом — то ли по близорукости, то ли преднамеренно.

История эта, случившаяся в 1874 году, отозвалась, однако, в творческом воображении Толстого лишь через пятнадцать лет — когда она как бы наложилась на тот круг проблем, который стал остро занимать его в это время и был связан, в частности, с развитием взглядов Толстого на отношения между полами (конец 80-х — начало 90-х годов в жизни Толстого — это время работы над «Крейцеровой сонатой», над «Послесловием» к ней, над статьями о половой любви, над «Коновской повестью», ставшей потом «Воскресением», над «Отцом Сергием»). И, как это часто бывало у Толстого в подобных случаях, сама жизненная история, ему вспомнившаяся, пришлось «впору» этим остро занимавшим его в те годы проблемам лишь своей общей сюжетной канвой. Конкретную же разработку этой канвы, само образное ее «заполнение» (характеры, психологические детали, сцены и т. д.) обеспечила уже творческая фантазия Толстого, опиравшаяся, как всегда, на весь опыт его жизненных наблюдений.

А в данном случае — еще в особенности и на опыт лично им пережитого. Недаром он дал главному герою повести фамилию Иртенев, слишком явно перекликающуюся с фамилией главного

героя автобиографической трилогии: известно, что многое в изображении переживаний Евгения Иртенева, в обрисовке его отношений со Степанидой восходит к двум эпизодам из жизни самого Толстого — к его связи, еще до женитьбы, с яснополянской крестьянкой Аксиньей Базыкиной¹ и к его увлечению — уже в возрасте 49 лет — яснополянской людской кухаркой Домной. Чувство к Аксинье, как свидетельствуют об этом дневники молодого Толстого, было очень сильным («Я влюблен, как никогда в жизни. Нет другой мысли», — запись 10—13 мая 1858 г.) и, хотя в нем были и отливы, переживалось порою почти как супружеское (25 и 26 мая 1859 г.: «Мне даже страшно становится, как она мне близка... Уже не чувство оленя, а мужа к жене»). Недаром Софья Андреевна, которой Толстой дал прочесть свои дневники молодости, так ревновала его к Аксинье.

Чувство к Домне с самого начала сознавалось им, напротив, как чувство греховное, стыдное, он мучительно боролся с ним именно как с сильным чувственным влечением, не мог временами справиться с соблазном, однажды назначил даже Домне свидание и не пошел на него, только отвлеченный случайным обстоятельством; потом даже открылся молодому учителю, жившему в доме, просил помочь ему, не отходить от него, следить — и, как пишет сам же Толстой, рассказавший эту историю в исповедальном письме к В.Г. Черткову (24 июля 1884 г.), «спасся от греха», сумел-таки победить соблазн.

Память об этих двух по-разному пережитых и действительно, видимо, разнородных увлечениях и отложила в обрисовке чувства Евгения Иртенева к Степаниде. Она-то, эта память, и помогла Толстому создать тот сложный, двойственный, совсем не однозначно «греховный» образ этого чувства, которым он как бы сам же «выправлял» одностороннюю трактовку половой любви в своей «Крейцеровой сонате». Недаром и написан «Дьявол» был (стоит это особо заметить) в самый разгар работы над «Крейцеровой сонатой» — менее чем за две недели, очень увлеченно, оторвав Толстого на эти две недели от «Крейцеровой сонаты». Словно какая-то сила заставила Толстого возразить самому себе, поставить под сомнение то, что, в соответствии со своими теоретическими убеждениями, он такими мрачными красками изобразил в «Крейцеровой сонате», где герой убивает из ревности свою жену, а лю-

¹ Об этом Толстой и сам говорил своему биографу П. И. Бирюкову в конце жизни — см.: *Бирюков П.И.* Биография Л. Н. Толстого. Т. III. М., 1922. С. 317.

бовные отношения его с ней во все время их супружеской жизни изображены как торжество сугубой чувственности, разжигаемой праздной жизнью.

«Дьявол» тоже построен вокруг ситуации убийства, хотя и в двух вариантах: Толстой, закончивший повесть сначала самоубийством героя, позднее приложил к рукописи второй вариант концовки, где герой убивает не себя, а Степаниду. Какой из этих вариантов был бы выбран Толстым, если бы он решил при жизни печатать повесть, сказать трудно, но и не в этом суть: оба они психологически вероятны и убедительны, а главное — характер отношений Евгения и Степаниды в обоих случаях остается прежним.

Эти отношения на первый взгляд изображены так, что можно понять «Дьявола» просто как еще одну вариацию на тему «Крейцеровой сонаты».

И верно: что так мучит Евгения, с чем он никак не может справиться? Разве не с чувственным, животным влечением, которое оказывается сильнее его воли и которое потому и приводит его в такой ужас, потому и кажется ему, человеку в основе своей чистому и нравственному, таким постыдным?

Но вспомним, как сам же Евгений осознает в конце концов то, что с ним происходит. «Да, вот и перервал, когда захотел, — говорил он себе. — Да, вот и для здоровья сошелся с чистой, здоровой женщиной! Нет, видно, нельзя так играть с ней. Я думал, что взял ее, а она взяла меня, взяла и не пустила. Ведь я думал, что я свободен, а я не был свободен. Я обманывал себя, когда женился. Все было вздор, обман. С тех пор как я сошелся с ней, я испытал новое чувство, настоящее чувство мужа. Да, мне надо было жить с ней...»

И это — просто чувственность?..

Нет, выходит, что даже в самых «животных», казалось бы, своих проявлениях человек все-таки не животное. Уже сам момент избирательности вносит в его чувственность идеальное начало, и лишь от него зависит, насколько это начало будет значительным, как оно разовьется. Но раз это идеальное начало способно преобразовать даже самые «животные» влечения, превращая их в «настоящее чувство мужа», значит, чувственное, тварное в человеке не отделено от духовного, идеального, высшего никакой непреходимой пропастью. Значит, стихия жизненности, стихия «животного эгоизма» не так уж инертна и безнадежна, чтобы ополчаться против нее в борьбе за духовность.

Вот, в сущности, смысл того, что обнаруживает Толстой в истории своего героя и к признанию чего вынуждает его не умозре-

ние, а собственный живой опыт, который и заставил его написать «Дьявола» как бы вопреки самому себе — своей «Крейцеровой сонате».

Таким образом, уже эта повесть дает основание предполагать, что в конце жизни Толстой начал интуитивно, художнически нащупывать какой-то иной путь решения той проблемы, которая занимала его еще в молодости: жизнь для себя и жизнь для других, стихия личной жизненности и духовное начало любви к другим, полнота жизни и ее истинность. Проблема, решение которой после своего духовного кризиса он нашел было в решительном разведении этих полюсов. И вот — засомневался, почувствовал, что есть здесь какая-то неправда, потому что правда самой жизни — иная. И эта-то живая правда и воспротивилась, и напомнила о себе, как только он попытался как художник изобразить жизнь в соответствии со своим учением...

7

И то, что это так, подтверждает и самое замечательное создание позднего Толстого — его знаменитый «Хаджи-Мурат», который тоже не был напечатан при жизни и который тоже писался — почти десять лет! — как бы «потихоньку от себя», по словам самого же Толстого. Это была его любимая работа, в которую он то и дело уходил, отрываясь от писания своих статей и трактатов.

Не потому ли, что чувствовал в ней почти неподвластную ему духовную потребность — потребность прикосновения к правде большей, чем правда его учения? Недаром эту повесть называют часто художественным завещанием Толстого, и недаром сам он признавался, что Хаджи-Мурат — его «личное увлечение».

Известно, что мысль о повести подсказал ему поломанный, но все еще живой, отстаивающий свою жизнь репейник на краю перепаханного поля. Об этом рассказывает сам Толстой во вступлении к «Хаджи-Мурату».

Вот этот-то упрямый цветок, напомнивший ему сразу же Хаджи-Мурата и заставивший его воскликнуть: «Молодец! Так и надо, так и надо!» — и задал с самого начала тональность рассказу, определил его основной пафос. «Молодец, так и надо» — это и есть отношение Толстого к Хаджи-Мурату, тоже отстаивающему свою жизнь до последнего; это и есть то главное, почему он стал его «личным увлечением» и написан с такой нескрываемой любовью. В этом сходятся все комментаторы повести.

Но согласимся: ведь это «Молодец!..» таит в себе совсем другой смысл, чем толстовский презрительный символ в финале «Смерти Ивана Ильича» — непрекращающееся трехдневное «У!Уу!У!» героя. Хотя Иван Ильич тоже не хочет умирать, как и Хаджи-Мурат.

Почему же в одном случае — ни ноты сочувствия, а в другом — «так и надо»? Что «надо»? Отстаивать свою жизнь, хотя уже ясно, что пришла смерть?

Вопрос непростой, но сопоставление важное, и пройти мимо него нельзя.

Общепринятая трактовка сочувственного отношения Толстого к Хаджи-Мурату, которую разделяет в своей книге о Толстом и И.А. Бунин, такова: Толстой всегда преклонялся перед всем природным, естественным, первобытным, испытывая, как пишет Бунин, «завистливый восторг» перед «звериностью» Хаджи-Мурата, Ерошки. У них была райски сильна, бездумна, слепа, бессознательно «осуществленная в теле воля к жизни»...

Как похоже это на Толстого *вообще* и как это неверно в отношении Хаджи-Мурата! Это он-то — звериная плоть, он-то — слепая, бессознательно осуществляемая в теле воля к жизни? Даже старого Ерошку, живущего совсем как будто бы стихийно, первобытно-природной жизнью, не измеришь этой мерой, как не измеришь ею и все это вольное казачье племя, это патриархальное, но уже достаточно непросто организованное человеческое общество, от духа и плоти которого — и весь Ерошка.

Тем более не уместить в это измерение Хаджи-Мурата, который не случайно даже на впервые видящих его людей производит впечатление человека необычайной значительности, ума и воли — человека, который всегда знает, чего он хочет и почему он этого хочет. Где и когда он действует «стихийно», отдаваясь всего лишь бессознательной воле к жизни, всего лишь велению жизненного инстинкта?

Мало того, он не просто сознателен в каждом своем поступке и решении — его поведение никогда не определяется целями, за которыми он не мог бы признать статуса безусловной их истинности, правильности. За каждым его поступком — внутренняя логика той очень строгой, стройной и неизменной системы ценностей, которая составляет духовную основу жизни его свободолюбивого и гордого народа, веками отстаивавшего свое право на существование с оружием в руках. Это система ценностей, обнимаемых единым и высшим для горца понятием чести и личного

достоинства — понятием, согласно которому всегда и поступает Хаджи-Мурат. Он верен этому своеобразному кодексу чести и тогда, когда уходит от Шамиля и когда уходит от русских.

Да, его поведение и в том и в другом случае обусловлено как будто бы сугубо личными мотивами: жена, дети, мать — самые дорогие, близкие люди, и вот он стремится вырвать их у смерти любой ценой, не останавливаясь ни перед чем.

Но ведь это для него — не только личная потребность, но и безусловное его *право*. Право, которое он признает за каждым.

Более того, — не только право, но и обязанность. Такая же *священная* его обязанность, как и защита гостя, верность кунаку, кровавая месть обидчику, обман врага и защита своей собственной жизни, которая тоже есть для него не просто существование, но высший дар, покуситься на который никто не имеет права и отстаивать который он обязан как свое *не-личное* достояние до последнего вздоха — пока не померкнет сознание, а с ним — и то чувство чести, без которого он не может чувствовать себя человеком.

Поэтому и встает он, изрубленный и страшный, навстречу врагам — встает, чтобы не существование свое земное продлить (приведись ему умереть иначе, естественно — умер бы без ропота и жалобы, с тем же достоинством и честью), а отстоять самую суть своего человеческого «я», его духовную сердцевину, мир своих *безусловных* ценностей. Этот мир ценностей можно оспаривать, понимая его историческую обусловленность и относительность, но для него, повторяю, как и для всякого горца, это мир именно *безусловных*, высших, идеальных ценностей, имеющих характер всеобщих и священных норм, и в этом все дело. Именно поэтому, и только поэтому, мы и способны чувствовать в жизни Хаджи-Мурата *поэзию* — ту «поэзию особенной, энергической горской жизни», о которой говорит Толстой. В этом — главный секрет обаяния толстовского героя. Секрет той удивительной его цельности, когда нет ничего, что он делал бы только для себя, и в то же время нет ничего, что он делал бы не для себя.

Вот эта-то полная слитность самой *жизненности* Хаджи-Мурата, его *личного* «я» с идеальным миром абсолютных духовных ценностей, эта, если угодно, полная его во всем одухотворенность и делает его образ образом глубочайшего и нового для Толстого символического звучания. Своим Хаджи-Муратом Толстой как бы признает всю ложность прежнего своего неприятия и «отлучения» жизненно-тварного, личностного начала в человеке, своего отказа ему в праве на участие в человеческих действиях, достой-

ных называться истинными, имеющими неуничтожимый смертию смысл. Он как бы признает теперь, что, напротив, только тогда, когда эти действия становятся его личными, требуемыми его собственной натурой действиями, только тогда они становятся подлинно человеческими.

Что ж, человек — это ведь и в самом деле совсем не зверь и не ангел. Ему не подходит ни та, ни другая «должность». Он — человек, у него есть свой, земной закон, и этот закон состоит в постоянном *преображении*, а не отвержении его личностного, «эгоистического», природного начала началом духовным, общим, началом нравственности и добра. Он равно перестает быть человеком и тогда, когда отдается звериной жизненности, и когда отдается ангельской безжизненности. Его место и его призвание — в центре. В самом центре жизни — там, где она только и становится по-настоящему полнокровной.

А то, что это возможно, что «личное» и «общее» теряют свою односторонность и взаимоисключаемость, когда и то и другое становится выражением одной и той же высшей духовности, и что существует поэтому и прекрасная человеческая чувственность, и высокая индивидуальная любовь «для себя», и полнокровное, подлинно «личное» счастье, отнюдь не гасящее, а, напротив, возбуждающее радостное желание способствовать счастью всех, и упрямое отстаивание жизни от смерти, лишенное всякой жалкости и цепляния за животное ничтожество, — обо всем этом какими-то сторонами своей судьбы как раз и рассказывают нам и героиня «Семейного счастья», пережившая опыт высокого духовного преобразования в те две удивительные недели Успенского поста перед свадьбой, описание которых составляет едва ли не лучшую главу этой повести, и молодой Оленин, любовь которого к Марьяне так нераздельно слита поначалу с желанием зажить простой, чистой, трудовой жизнью, и отчасти даже Евгений Иртенев, которого взяла и не отпустила чувственность, ставшая чувством.

И конечно — Хаджи-Мурат.

Последнее заветное слово Толстого о человеке — о том, «как надо» ему жить.

КРАСОТА ЗЛА

Из «Этюдov о Достоевском»

1

В творчестве позднего, «послекаторжного», Достоевского нет, наверное, ни одной сколько-нибудь значимой ситуации или темы, которая так или иначе не была бы связана с утверждением им человеческой свободы, с постоянным у него художническим обсуждением и выявлением ее природы как экзистенциальной человеческой потребности и ценности. Но совершенно особое место в контексте этих ситуаций и тем занимает у Достоевского тема, к которой он очень настойчиво, болезненно и постоянно возвращается в своем творчестве, — тема «содомского идеала», тема красоты зла, способности человека к наслаждению во зле и в страдании. Это, несомненно, одна из самых загадочных, философски трудных, но и крайне характерных для Достоевского «проклятых» тем, имеющих поистине общезначимый интерес.

Впервые в его творчестве эту тему поднимает «подпольный парадоксалист» из «Записок из подполья», развивая ее, в частности, на известном примере с зубной болью. «Это хороший пример, господа, и я его разовью», — подхватывает парадоксалист брошенную им самому себе реплику вымышленного своего оппонента («Ха, ха, ха! да вы после этого и в зубной боли отыщете наслаждение!»). И выдвигает тезис: да, «и в зубной боли есть наслаждение»... У меня целый месяц болели зубы; я знаю, что есть. Тут, конечно, не молча злятся, а стонут; но это стоны неоткровенные, это стоны с ехидством, а в ехидстве-то и вся штука. В этих-то столах и выражается наслаждение страдающего; не ощущал бы он в них наслаждения, — он бы и стонать не стал».

Доказательства?

«Я вас прошу, господа, прислушайтесь когда-нибудь к столам образованного человека девятнадцатого столетия, страдающего зубами, этак на второй или на третий день болезни, когда он начинает уже не только стонать, как в первый день стонал, то есть

не просто от того, что зубы болят... Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые... И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стопами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понижают про себя, что он мог бы иначе, прощестонать, без рулад и без вывертов, а что он так только с злости, с ехидства балуется. Ну так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. «Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же... Я для вас уже теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще сквернее руладу сделаю...» Не понимаете и теперь, господа? Нет, видно, надо глубоко доразвиться и досознаться, чтобы понять все изгибы этого сладострастия!..»

Этот же тезис развивает герой «Записок» и на примере с «подпольной» гаденькой «мышью», которая лелеет в своем «мерзком, вонючем подполье» какую-нибудь невымещенную свою обиду, сама растравляет себя припоминанием «самых постыдных подробностей», да и от себя прибавляет «подробности еще постыднейшие» — и в этом саморастравливании и самоподдразнивании, в сознании своей низости и мерзости вдруг находит «сок» некоего «странного наслаждения» — наслаждения, которое она отыскивает «даже в самом чувстве собственного унижения», в самом своем отчаянии, ибо «в отчаянии-то и бывают самые жгучие наслаждения», доходящие иногда «до высшего сладострастия»...

Эта формула наслаждения позором, формула сладострастия страдания не раз повторяется на страницах романов Достоевского. «Есть, есть наслаждение в последней степени приниженности и ничтожества!», — говорит в «Игроке» Алексей Иванович своей возлюбленной Полине. «Знайте, что есть такой предел позора в сознании собственного ничтожества и слабосилия, дальше которого человек уже не может идти и с которого начинает ощущать в самом позоре своем громадное наслаждение», — подтверждает этот же тезис в «Идиоте» и Ипполит. Об этом же не раз говорят и другие герои Достоевского — Подросток, Ставрогин, Свидригайлов, Митя Карамазов и Иван, даже князь Мышкин. И не только говорят. Почти в каждом из своих великих романов Достоевский обращается к образам, ситуациям и положениям, в которых он

реально развертывает эту тему — не всегда и не обязательно в тех злобно-подпольных выражениях, какие она находит у «подпольного парадоксалиста», но всегда и обязательно строя ее на том или ином обнаружении такого же парадоксального соединения какого-нибудь зла, позора, бесчестия с соком «странного» от них «наслаждения».

Так, Аркадий из «Подростка» обнаруживает в себе эту способность почти в той же самой форме, какая описана героем «Записок из подполья». «Странно, — вспоминает он, — во мне всегда была и, может быть с самого первого детства, такая черта: коли уж мне сделали зло, восполнили его окончательно, оскорбили до последних пределов, то всегда тут же являлось у меня неуголимое желание пассивно подчиниться оскорблению и даже пойти вперед желаниям обидчика: “Нате, вы унизили меня, так я еще пуще сам унижусь, вот смотрите, любуйтесь!” Тушар бил меня и хотел показать, что я — лакей, а не сенаторский сын, и вот я тотчас же сам вошел тогда в роль лакея. Я не только подавал ему одеваться, но я сам схватывал щетку и начинал счищать с него последние пылинки, вовсе уже без его просьбы или приказа... Он придет, бывало, снимет верхнее платье, — а я его вычищу, бережно сложу и накрою клетчатым шелковым платочком. Я знаю, что товарищи смеются и презирают меня за это, отлично знаю, но мне это-то и любо: “Коли захотели, чтоб я был лакей, ну, так вот я и лакей, хам — так хам и есть”. Подпольную ненависть и подпольную злобу в этом роде я мог продолжать годами».

Ипполит в своей «Исповеди» описывает иную разновидность этого «странного наслаждения», — ту, которую человек способен найти порой в унижении бедностью. Рассказывая о своем посещении бедного чиновника, кошелек которого, оброненный им, он случайно подобрал и пришел вернуть, Ипполит живописует тот ужасающий нищенский беспорядок, что царил в жалком жилище чиновника. И замечает: «Мне показалось с первого взгляда, что оба они, и господин и дама — люди порядочные, но доведенные бедностью до того унижительного состояния, в котором беспорядок одолевает, наконец, всякую попытку бороться с ним и даже доводит людей до горькой потребности находить в самой беспорядке этом, каждый день увеличивающемся, какое-то горькое и как будто мстительное ощущение удовольствия». И добавляет, рассказывая сцену неожиданной злобной истерики чиновника, оскорбившегося тем, что он, Ипполит, вошел без стука: «Есть люди, которые в своей раздражительной обидчивости на-

ходят чрезвычайное наслаждение, и особенно когда она в них доходит (что случается всегда очень быстро) до последнего предела; в это мгновение им даже, кажется, приятнее быть обиженными, чем не обиженными».

С «Преступления и наказания», с образа Свидригайлова, в котором Раскольников верно разгадывает развращенное сладострастное сердце, эта тема входит в творчество Достоевского обращением к ситуациям и характерам, в которых он показывает способность человека наслаждаться и даже специально искать наслаждения уже в прямом злодеянии — в безобразных, злых, низких, даже чудовищных поступках, в самом преступлении. Эта страшная стихия краем захватывает даже юного Аркадия, ощущающего в себе временами «душу паука», паучью сладострастную любовь к своей жертве и наслаждение от предвкушения ее страданий. И эта же стихия набирает силу в той карамазовщине, которая живет в крови не только старого развратника и сладострастника Федора Павловича Карамазова, способного найти наслаждение даже в том, чтобы «возжелать» и обесчестить несчастную, грязную, юрдовую Лизавету Смердящую, но и в буйной горячей крови Мити, заставляя его страдать от позора своих «безудержен», но все-таки отдаваться им. Есть она даже и в Иване, видящем для себя один из возможных исходов в «карамазовском разврате». Да и в Алеше, тихом и светлом Алеше, тоже вспыхивает она порой дальним глухим предвестьем предстоящих ему жизненных бурь, предостерегающим и одновременно искушающим напоминанием о своем дремлющем в нем присутствии, о всегдашней своей готовности развернуться и в нем тоже семейным бунтом «сладострастия насекомого».

В «Дневнике писателя» за 1873 год Достоевский рассказывает историю крестьянского парня, осмелившегося на спор («Кто кого дерзостнее сделает») решиться (по научению другого парня, своего искусителя) на величайшее богохульство — выстрелить из ружья в причастие, в образ и символ самого Христа. И, подвергая эту историю подробному психологическому анализу, Достоевский замечает, что уже одно то, что «искуситель» назначил для испытания эту «неслыханную дерзость, небывалую и немыслимую», показывает, что «он, именно, уже мыслил, наверное, о ней, что, может быть, давно уже, с детства, эта мечта заползала в душу его, потрясала ее ужасом, а вместе с тем и мучительным наслаждением». И что, конечно уж, в тот момент, когда наученный им парень поднял ружье на Христа, «тут должно было быть непременно, на

дне души, и у того, и у другого, некоторое *адское наслаждение* собственной гибелью»...

А в «Братьях Карамазовых» Достоевский показывает, как это странное и страшное искушение наслаждения злом поднимается даже в юной и чистой душе порывистой и своенравной Лизы Хохлаковой, которая в один из приходов Алеши (глава «Бесенок») начинает вдруг мучить себя и его бредовыми, мучительными, безобразными признаниями о том, что ей хочется, чтобы кто-нибудь ее «истерзал», — «женился» на ней, «а потом истерзал, обманул, ушел и уехал»; что она не хочет быть счастливою, что она «полюбила беспорядок» («Ах, я хочу беспорядка. Я все хочу зажечь дом. Я воображаю, как это я подойду и зажгу потихоньку, непременно чтобы потихоньку. Они-то тушат, а он-то горит. А я знаю да молчу»). Она признается, что ей хочется сделать «самый большой грех», за который на том свете непременно осудят — а она придет, да вдруг всем им в глаза и засмеется; что она хочет делать злое, «чтобы нигде ничего не осталось. Ах, как бы хорошо, кабы ничего не осталось! Знаете, Алеша, я иногда думаю наделать ужасно много зла и всего скверного, и долго буду тихонько делать, и вдруг все узнают. Все меня обступят и будут показывать на меня пальцами, а я буду на всех смотреть. Это очень приятно. Почему это так приятно, Алеша?»

И Алеша — Алеша! — вдруг задумчиво говорит: «Есть минуты, когда люди любят преступление». И, словно ободренная этим замечанием, Лиза выворачивает перед ним еще одну, совсем уже апокалиптическую картинку: «Вот у меня одна книга, я читала про какой-то где-то суд, и что жид четырехлетнему мальчику сначала все пальчики обрезал на обоих руках, а потом распял на стене, прибил гвоздями и распял, а потом на суде показал, что мальчик умер скоро, через четыре часа. Эка скоро! Говорит: стонал, все стонал, а тот стоял и на него любовался. Это хорошо!

— Хорошо?

— Хорошо. Я иногда думаю, что это я сама распяла. Он висит и стонет, а я сяду против него и буду ананасный компот есть. Я очень люблю ананасный компот. Вы любите?..»

Но *это* — только воображаемые еще «картинки», а вот уже и не воображаемые — Ставрогин. В его образе тема наслаждения во зле получает уже полное свое развитие, и его «Исповедь» (выпущенная из «Бесов» при журнальной публикации глава «У Тихона») наполнена уже картинками самой жизни, иллюстрирующими ставрогинские способы воплощения обеих ипостасей только еще воображаемого Лизой наслаждения: «...и мальчик с отрезанными

пальчиками хорошо, и в презрении быть хорошо...» «Всякое позорное чрезвычайно, без меры унижительное и, главное, смешное положение, в каковых мне случалось бывать в моей жизни, — свидетельствует Ставрогин, — всегда возбуждало во мне, рядом с безмерным гневом, неимоверное наслаждение... Если бы я что-нибудь крал, то я бы чувствовал при совершении кражи упоение от сознания глубины моей подлости... Когда я получал пощечины, то и тут это было, несмотря на ужасный гнев. Но если сдержат при этом гнев, то наслаждение превысит все, что можно вообразить».

В этой же «упойтельной», «превышающей все» сладости — главная внутренняя пружина и всех тех чудовишно-позорных злодеяний, о которых рассказывает «Исповедь». В том числе и того садистского, зверского надругательства над четырнадцатилетней Матрешей (дочерью хозяйки, у которой Ставрогин снимал комнату), когда он сначала подстроил пропажу ножика (для наслаждения видеть, как ее безвинно, по его подлости, будут нещадно, до рубцов, сечь розгами), потом изнасиловал ее, а потом, после ее болезни и бреда, увидев, как она вошла в чулан, и догадавшись, что она замыслила своим помутившимся умом, дал ей наложить на себя руки, хладнокровно выждав нужные полчаса, чтобы «совершенно удостовериться», что все произошло так, как он и предполагал. В этом же ряду и женитьба на «хромоножке» («Мысль о браке Ставрогина с таким последним существом шевелила мои нервы. Безобразнее нельзя было вообразить ничего»), а через каких-нибудь два месяца «ужасный соблазн на новое преступление» — «совершить двоеженство», женившись еще и на Лизе. Не упоминая уж о целой серии иных, того же рода злодеяний и позоров, которые он достаивает в своих «листочках» разве лишь простым перечислением — вроде пощечин, снесенных с наслаждением (одна — от Шатова), кражи денег у бедного чиновника и других «старых воспоминаний, может быть и получше этого»: «С одной женщиной я поступил хуже, и она оттого умерла. Я лишил жизни на дуэли двух невинных передо мною. Я однажды был оскорблен смертельно и не отомстил противнику. На мне есть одно отравление — намеренное и удавшееся...»

Везде здесь — все тот же, один и тот же ряд, одна и та же тайная причина, которую совершенно точно разгадывает Шатов, когда в исступленном негодовании на своего бывшего «бога» кричит ему: «А правда ли, что вы... принадлежали в Петербурге к скотскому сладострастному обществу? Правда ли, что маркиз де Сад мог бы у вас поучиться? Правда ли, что заманивали и развращали

детей? Говорите, не смейте лгать, — вскричал он, совсем выходя из себя, — Николай Ставрогин не может лгать перед Шатовым, бившим его по лицу!.. Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какою-нибудь сладострастной, зверскою штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизни человечеству? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения? Знаете ли вы, почему вы тогда женились, так позорно и подло? Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности! О, вы не бродите с краю, а смело летите вниз головой. Вы женились... по сладострастию нравственному... Ставрогин и плюгавая, скудоумная, нищая хромоножка! Когда вы прикусили ухо губернатору, чувствовали вы сладострастие? Чувствовали? Праздный, шатающийся барчонок, чувствовали?..»

Так, кульминацией ставрогинских чудовищных, «вниз головою», злодейств, разрешается динамика этой темы у Достоевского. И как бы подводя итоги, давая ей окончательную, обобщающую формулу, Митя Карамазов — в своей «Исповеди горячего сердца» — говорит Алеше: «Красота — это страшная и ужасная вещь! Страшная, потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что Бог задал одни загадки. Тут берега сходятся, тут все противоречия вместе живут. Я, брат, необразован, но я много об этом думал. Страшно много тайн!.. Красота! Перенести я при том не могу, что иной, высший даже сердцем человек и с умом высоким, начинает с идеала мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала мадонны, и горит от него сердце его и воистину, воистину горит, как и в иные беспорочные годы. Нет, широк человек, слишком даже широк, я бы сузил. Черт знает что такое даже, вот что! Что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой. В содоме ли красота? Верь, что в содоме-то она и сидит для огромного большинства людей, — знал ты эту тайну или нет? Ужасно то, что красота есть не только страшная, но и таинственная вещь. Тут дьявол с Богом борется, а поле битвы — сердца людей»...

2

Формула эта, как и вообще вся эта тема «красоты зла», «наслаждения позором», «сладострастия страдания» и т.п., дала повод ко множеству весьма устойчивых недоразумений в отношении Достоевского. Ничто в его творчестве не породило, пожалуй,

такого количества фантастических догадок, приговоров и толкований, сколько возникло их вокруг этих и подобных им страниц его романов.

Его называли больным, мрачным, даже жестоким талантом, его обвиняли в злых наветах на человека, чуть ли не в клевете на него за его якобы болезненно-преувеличенный интерес к патологическим состояниям человеческой психики, за неверие в здоровую основу человеческой природы, за стремление приписать ей свойства и способности, характерные разве лишь для больной человеческой души.

И с наименьшей страстностью (причем по тем же самым основаниям) его провозглашали, напротив, величайшим провидцем и пророком, гениальным психологом, предшественником научного психоанализа, сумевшим заглянуть в самые бездны человеческой души, в ее темные подсознательные глубины. В нем видели отважного разрушителя гуманистических мифов, не побоявшегося сказать о человеке всю, полную и последнюю, правду, увидеть и показать заложенное в самой его природе «радикально злое» начало, его извечную, входящую в состав его экзистенциальных свойств роковую предрасположенность ко злу.

Одни гневно осуждали его как предтечу декадентско-модернистской эстетики, едва ли не первым в XIX веке презревшего великую (в том числе и христианскую) традицию неотделимости Красоты от Истины и Добра и немало содействовавшего тем самым дальнейшему трагическому разведению этики и эстетики в культуре XX века.

Другие, напротив, именно в этом отделении красоты от добра видели одну из величайших его заслуг, одно из величайших провидческих откровений его как художника, мыслителя и психолога, сумевшего угадать и показать в своих романах иррациональную природу Красоты, ее самостоятельную по отношению к Добру таинственную сущность.

Многочисленным поклонникам безвкусовой романтики ницшеанского сверхчеловека за ставрогинскими признаниями о равенстве наслаждений «на обоих полюсах» слышались скрытно-исповедальное признание самого Достоевского в собственной своей склонности к извращенно-сладострастному наслаждению злом и страданием, в подпольной любви к ним и даже чуть ли не замаскированная проповедь такой любви, утверждение духовной нормальности и органичности для человека отдаваться дионисийной экстатической стихии хаоса, разрушения и зла.

Но иные, напротив, находили в сопричастных этой стихии картинах и образах Достоевского углубление и развитие традиционной христианской концепции человека, изначальная и трагическая двойственность природы которого и находит свое выражение в такой же трагической двойственности его отношения к Красоте, равно способной быть для него и ликом Добра, и ликом Зла.

Третьи натягивали всю эту тематику Достоевского на новейшие мировоззренческие каркасы в духе современного философско-этического релятивизма, толкуя о «диалектическом полифонизме» Достоевского, о неслиянности и равноправии для него разных «правд» и видя именно в этом прежде всего великое провидческое слово Достоевского-художника, сподобившегося угадать и выразить в области искусства то, к чему философская мысль пришла только в XX веке — и т.д. и т.п.

Но характерно, что при всей разноречивости этих и подобных им толкований, все они по крайней мере в одном отправлялись от одинакового прочтения Достоевского: почти ни у кого не вызывает сомнений, что он и в самом деле утверждает в своем творчестве эстетическую привлекательность именно *зла*, именно *его* способность порождать особую, страшную, «загадочную», но *красоту*. А тем самым — и способность человека *наслаждаться именно злом* — позором, унижением, страданием, даже преступлением. Расхождения, по большей части, возникают лишь в оценке и интерпретации этого «факта», но никак не в его констатации. Представление о том, что Достоевский в своем творчестве если не заигрывает со злом, то по крайней мере не отрицает красоты зла и возможности наслаждения им — и до сих пор еще один из самых стойких и почти всеобщих предрассудков так называемого «достоевсковедения», бытующий на самых разных исследовательских (и читательских) уровнях и дающий начало самым разным толкованиям и оценкам мировоззрения и творчества Достоевского.

Между тем вряд ли есть что-либо более далекое от того, что на самом деле говорит Достоевский страницами, ситуациями, формулами и наблюдениями того ряда, к которому принадлежат исповедь Ставрогина и Митины рассуждения о красоте, чем этот странный и, в сущности, совершенно беспочвенный, но удивительно живучий предрассудок. В философско-художественной антропологии Достоевского тема человеческой способности находить наслаждение во зле и страдании имеет совершенно иное звучание и поставлена в совершенно определенный контекст. Она всегда возникает в его творчестве лишь в прямой связи с той ис-

ходно-центральной для Достоевского темой, какой всегда была для него тема *человеческой свободы*. Так что то, что на переднем, самом внешнем плане выглядит в романах Достоевского как способность его героев к наслаждению злом, позором, унижением, страданиями и т.п., как раз и является у него одним из ярчайших, хотя как будто бы и парадоксальных выражений *его взгляда на свободу как на величайшую экзистенциальную ценность человека*. Как на исходное начало и условие и его человеческой сущности вообще, и его достоинства, его самоутвердительного самоощущения своей человеческой значимости в частности.

3

В самом деле, — при сколько-нибудь внимательном приближении к тем сценам и наблюдениям Достоевского, которые связаны с темой пресловутой «красоты зла», не так уж трудно, в сущности, разглядеть, что для героев Достоевского (и тем более для него самого, отчетливо видящего природу их состояний и переживаний) зло привлекательно и «красиво» отнюдь не само по себе — в своей чистой в самостоятельной сущности. Точно так же и «наслаждение» и «сладострастие» вызывают отнюдь не сами по себе страдание, отчаяние, унижение, позор или бесчестье. Подпольный парадоксалист не случайно приглашает своих оппонентов прислушаться к стонам «образованного человека» именно тогда, когда он начинает «уже не так стонать, как в первый день стонал, то есть не *просто от того, что зубы болят*», а на «второй или третий день болезни», когда стоны становятся «какие-то *скверные, пакостно-злые*», когда это уже «стоны *с ехидством*» («в ехидстве-то» и вся штука!) и когда стонущий, успевший надоесть всем своими «пакостными стонами», уже вполне сознает всю *позорность* своих «рулад и вывертов».

«Вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается *сладострастие*», — замечает парадоксалист, и нельзя не признать, что это очень точная, ясная и отчетливая формула, не оставляющая, в сущности, никакого места для сколько-нибудь двусмысленного ее толкования. Она сразу же дает психологический ключ ко всей этой теме — во всех тех ее разнообразных поворотах и развитиях, какие получает она в дальнейшем творчестве Достоевского. Недаром «сок странного наслаждения», который начинает отыскивать «подпольная мышь» даже «в самом чувстве собственного унижения», герой «Записок» связывает именно с чувством «невые-

щенной обиды», своеобразным, парадоксальным *вымещением* которой и становится *сознательное и нарочитое* погружение человека в такое унижение, его готовность принять и пойти даже и на еще больший позор. *Злодеяние, бесчестие, страдание, позор, унижение* напитываются «соком странного наслаждения» у героев Достоевского тогда и всегда только тогда, когда поступки эти и состояния переживаются ими как свободные самоутвердительные акты. И только потому, что они соединяются с этим чувством свободного, вольного, самостоятельного своего «хотения», только потому, что они становятся осуществлением такого «хотения», они и дают этот странный «сок», доходящий даже «до высшего сладострастия».

Эти соединения, как и сам психологический характер этого самоутвердительного чувства могут быть весьма различны.

Это может быть то своеобразное и «странное» чувство сладости, которое дается ощущением полной власти над собой, своей способности справиться с собой, подавить в себе даже гнев, вызванный позорным оскорблением, или подавить жгучее отвращение перед мерзостью и подлостью какого-нибудь чудовищного или позорного поступка (чувство, которое входит в качестве одного из главнейших компонентов в «комплекс Ставрогина» — пощечина Шатова, кража, надругательство над Матрешей и т.п.).

И это может быть то искушительное чувство безграничной свободы и силы, которое выражается в жажде испытать и доказать свою способность «переступить» через самые непереступаемые границы, «дерзнуть» совершить самое чудовищное и «недозволенное» зло, по «вольному своему хотению» встать выше осуждения всех, презреть любые людские «нормы и ограничения» — чувство, которое входит в качестве второй важнейшей «составляющей» в злодеяния и «позоры» Ставрогина и которое выливается и в горячие «картинки» Лизы, предвкушающей, как все будут на нее в ужасе смотреть и указывать пальцем, как ее на том свете за это осудят, а она только засмеется всем в глаза...

Это может быть болезненная, мстительная в своих истоках гордыня Настасьи Филипповны, находящей иллюзорное освобождение от сознания своего «бесчестия», однажды испытанного и мучительно переживаемого ею, в надрывной демонстрации себе и другим, что она и есть «такая», что, по крайней мере, она не боится ни перед собой, ни перед людьми признать и заявить, что она сама пошла и выбрала это «бесчестье», что это — ее право и воля, захочет — так и еще позорнее и бесчестнее сделает...

И эта же «странный» самоутвердительная жажда «бесчестия» может появиться и тогда, когда человек, делая «позоры» и «бесчестия» по собственной слабости, малодушию, безволию и т.п., чувствует, что исправить ничего уже нельзя и остановиться он тоже вряд ли уже сможет, и вот в этой-то безвыходности отчаяния и обретает вдруг опять-таки все тот же иллюзорно сладостный выход, бросаясь как бы сам навстречу новым позорам и унижениям, решаясь сам, свободной волей своей «освятить» свое малодушие и слабость, превратив их в эпатажную дерзость по отношению ко всем, кто презирает его за это ничтожество. И в этой отчаянной бравате, в этом вымученном эпатаже он тоже начинает находить своеобразное упоение и сладость, утверждая свою свободную независимость и значимость в самом унижении, в нарочито добровольном и вызывающем избрания позора (комплекс «подпольной мыши»)...

Словом, соединение «наслаждения» со злом и страданием может происходить у героев Достоевского через самоутвердительные чувства самых разных оттенков и самого разного происхождения. Но всегда оно, это соединение, обусловлено *обязательным* наличием таких чувств, всегда условием такого соединения является придание тому или иному злостному акту характера акта *свободного, вольного*, в себе *самоутвердительного* (хотя бы назло всем и себе самому) — превращение его в акт *самоутвердительной свободы* человека. И именно потому, что это так, всякий раз, как эта трансформация происходит, — всякий раз и появляется у героев Достоевского жажда «безудержа»: раз уж чувство самоутверждения сладостно переживается в самой способности человека совершить злодеяние, испытать любое унижение, то уже понятно — чем глубже такое падение, тем оно сладострастнее: «Есть упоение в бою и бездны мрачной на краю»...

Все это — искушающие нашептывания человеческой свободы, это *ее* соблазняющий и властный зов способен бросать человека в безудерж самых чудовищных бесчестий и зол, это *ее* присутствие, *ее*, и только *ее*, веяние в этом зле и позоре способно придать им роковую и завораживающую привлекательность для человека («что уму представляется позором, то сердцу сплошь красотой»).

В этом — вся суть, в этом ключ к теме «наслаждения злом» у Достоевского. И вот почему Достоевский никогда, в сущности, и не оставляет в тени эту истинную природу «наслаждения» в страдании, эстетической привлекательности «зла». Напротив, всякий раз, обращаясь к этой теме, психологически совершенно отчетливо, ясно

и даже акцентированно он выставляет самую суть этой человеческой «любви» к преступлению, к страданию, разрушению, хаосу — ко всему тому, что, по словам того же Пушкина, «гибелью грозит» и что «для сердца смертного таит неизъяснимы наслажденья».

Так, о парадоксалисте, который, исследуя заявленный им «сок странного наслаждения», не раз замечает, что все дело именно «в ехидстве», «в сознаниях и позорах», в «невымещенной обиде» и т.п., мы уже говорили. Но те же самые, в сущности, истоки подпольного наслаждения своим унижительным лакейством у Тушара называет и герой «Подростка» Аркадий, прямо отождествляя это наслаждение с «подпольной ненавистью и подпольной злобой». Ипполит, рассказывая об ощущении удовольствия, обретаемого бедняком в окружающем его и все увеличивающемся нищенском беспорядке, с которым он никак справиться не может, а под конец уже и не хочет, опять-таки не случайно называет удовольствие это не только «горьким», но и «как будто мстительным», а рассказчик «Братьев Карамазовых», повествуя о шутовских подвигах старика Карамазова, который находил своего рода наслаждение в том, чтобы высказывать вперед и веселить своих покровителей-собутыльников, бросает замечание, что шутовство это было явно «выделано» и что в нем достаточно явственно просвечивало внутреннее изощренное Федора Павловича «хамство» над приятелями, потешавшимися его выходкам. В «Дневнике писателя», рассказывая об эпизоде с крестьянским парнем, поднявшим ружье на тело и кровь Христа, Достоевский замечает, что оба парня — подстрекатель и преступник — испытывали, несомненно, в тот момент некоторое «адское наслаждение». И, внимательно рассматривая природу этого наслаждения, опять-таки совершенно ясно и недвусмысленно вводит тот же мотив:

«Это... — забвение всякой меры во всем... Это — потребность хватить через край, потребность в замирающем ощущении, дойдя до пропасти, заглянуть в самую бездну и — в частных случаях, но весьма нередких, — броситься в нее, как ошалелому, вниз таловой. Это — потребность отрицания в человеке, иногда самом неотрицающем и благоговеющем, отрицания всего, самой главной святыни сердца своего, самого полного идеала своего, всей народной святыни во всей ее полноте, перед которой сейчас лишь благоговел и которая вдруг как будто стала ему невыносимым каким-то бременем... «Один момент такой неслыханной дерзости, а там хоть все пропадай!» И, уж конечно, он веровал, что за это ему вечная гибель; но — «был же и я на *таком верху!*...».

«...И вот, надругаться над такой святыней народною, разорвать тем со всею землей, разрушить себя самого во веке веков *для одной лишь минуты торжества отрицанием и гордостью* — ничего не мог выдумать русский Мефистофель дерзостнее! Возможность такого напряжения, возможность таких мрачных и сложных ощущений в душе простолюдина поражает...»

«То-то и есть, что тут должно было быть непременно, на дне души, и у того, и у другого, некоторое адское наслаждение собственной гибелью, захватывающая дыхание *потребность нагнуть-ся над пропастью и заглянуть в нее*, потрясающее *восхищение собственной дерзостью*. Почти невозможно, чтобы дело было доведено до конца без этих возбуждающих и страстных ощущений. Не простые же были *это баловники, мальчишки тупые и глупые...*»

И, наконец, то же самое находим мы и в случае со Ставрогиним, тайну женитьбы которого на «хромоножке» так проницательно точно разгадывает Шатов, когда кричит ему: «... Я тоже не знаю, почему зло скверно, а добро прекрасно, но я знаю, почему ощущение этого различия стирается и теряется у таких господ, как Ставрогины... знаете ли почему вы тогда женились, так позорно и подло? *Именно потому, что тут позор и бессмыслица доходили до гениальности!.. Вызов здравому смыслу был уже слишком прельстителен!*»

При этом замечательно, что и сам Ставрогин с полной ясностью отдает себе отчет в истинных истоках и стимулах своей страсти к наслаждению позором, подлостью или злодейством: «*Не подлость я любил*», — поясняет он в своей «Исповеди» (тут, замечает он в скобках, «*рассудок мой бывал совершенно цел*»), а «*упоение от сознания глубины моей подлости*», И не случайно акцентирует: «всякое *чрезвычайно* позорное, без меры унижительное положение... возбуждало во мне... неимоверное наслаждение», — причем тут же ставит знак равенства между этим наслаждением и тем, которое он испытывает в минуты преступлений и в «минуты опасности жизни» — скажем, стоя на дуэли у барьера и ожидая выстрела противника. Характерно при этом и то, что, хотя наслаждение таких минут (получив, например, пощечину, «сдержав гнев») и способно «превысить все, что можно вообразить», Ставрогин, с беспристрастно-холодной (и конечно же — преувеличенной, как верно замечает Тихон) внимательностью рассматривающий себя как некое любопытное и постороннее психологическое устройство, констатирует все же, что при всем том это «все превышающее» наслаждение никогда, однако, «не покоряло меня всего совершенно» и хотя порою «овладевало мною до безрассудства, но

никогда до забвения себя». Напротив, «всегда оставалось сознание, самое полное», — замечает он и поясняет: *«да на сознании-то все и основывалось»*. При этом на сознании, неотделимом от того чувства, что он всегда, в любой момент, даже когда наслаждение во зле или жажда такого наслаждения «доходит до огня», *«мог совсем одолеть его, даже остановить в верхней точке»* — *«Я всегда господин себе, когда захочу»* и «ни средой, ни болезнями безответственности в преступлениях моих искать не хочу».

4

Удивительно, как мало внимания обращалось на эти и подобные им штрихи, наблюдения и даже прямые формулы Достоевского всеми теми, кто, ругая или хваля его, пытался тем не менее непременно повязать его так или иначе со злом и страданием узами красоты и наслаждения, которые якобы были обнаружены им в этом темном источнике. Но лишь идя легковерно и легкомысленно вслед за первым, самым внешним слоем слов и образов Достоевского, можно не заметить, насколько, в сущности, ясно и недвусмысленно раскрывает Достоевский психологический механизм возникновения этого «странного сока наслаждения».

А между тем это механизм именно типичной психологической аберрации — того качества, в силу которого, как это хорошо передано меткой народной формулой, «запретный плод сладок», хотя бы сам по себе он был горек или даже несъедобен.

Вот почему Алеша замечает Лизе в ответ на ее злое в дерзкое, что «отрезанные пальчики и ананасный компот — это хорошо» — *«Вы злое принимаете за доброе»*. А Тихон говорит Ставрогину, что его ужасает *его великая праздная сила, ушедшая нарочито* в мерзость.

Зло кажется красивым и вызывает наслаждение только потому, что происходит *невидимое его замещение*: привлекательно не зло и страдания сами по себе, привлекательна и красива человеческая свобода, ее безграничность и смелость, ее «великая сила». Именно она, эта сила, утверждая себя даже и через само зло, как бы передает ему свое обаяние, насыщая его сладостью и осияя его ореолом своей красоты, — то есть производит ту внутреннюю подмену и смещение, без которых ни позор, ни зло, ни страдание, осознаваемые человеком именно как зло, позор, унижение и страдание, не способны сами по себе породить ни капли радости и наслаждения, хотя бы и извращенного, блеснуть хоть дальним отблеском какой-нибудь красоты...

Разумеется, чтобы такая аберрация произошла, чтобы сила свободы, рождающая ощущение красоты, наслаждение ею, проявила себя именно через злодеяние, принятие позора, бесчестия и т.п., нужны особые обстоятельства и условия, должен произойти определенный сдвиг в душе самого человека, должно начать стираться то «различие добра и зла», о котором говорит Шатов. Когда Тихон, угадав, что Ставрогин, только что сказавший ему, Тихону, о своей к нему любви, должен непременно тут же на себя за это разозлиться, тихо говорит Ставрогину: «Не сердись», — Ставрогин, неприятно пораженный этой пронизательностью, все же признает, что Тихон прав: «Да, я был зол, вы правы, и именно за то, что вам сказал “люблю”». Но тут же вскидчиво и гневно замечает ему, что Тихон слишком «унизительно» думает о природе человека: «Злобы могло и не быть, *будь только другой человек, а не я...*»

Не *всякий* человек способен испытывать наслаждение своей свободой во зле. Это искушение рождается в душе, почему-либо утратившей уже или утрачивающей ощущение нравственной непереступаемости границ зла. Но встав на этот путь, человек способен пойти так далеко, что само зло перестанет считать злом, и оно займет в его сердце место добра, станет его «добром». Достоевский вовсе не склонен к каким-либо в этом отношении прекраснотворным иллюзиям насчет так называемой «природы человека»; тема зла, способности человека ко злу — одна из сложнейших и особенно важных в его творчестве, и разрешает он ее отнюдь не идилично.

Но *до тех пор*, пока человек сознает зло именно как *зло*; пока позор, бесчестье, подлость, унижение сознаются им именно как *позор, бесчестье и подлость* и он знает, что то, на что он покушается — это именно зло и преступление, — до тех пор «сок странного наслаждения», который он пьет в этих своих покушениях на зло, рождается вовсе не злом, а именно «*дерзостью*» своей на него решимости, своей *свободой* во зле. Само по себе оно источником этого наслаждения никогда не бывает и не может быть. На этот счет у Достоевского никаких, повторяю, двусмысленностей и неясностей нет, и вот почему все эти и подобные им страницы, сцены, образы, на первый взгляд говорящие как будто бы об эстетической привлекательности зла, утверждающие эстетику зла, на самом деле являются, в сущности, у Достоевского глубокой и всесокрушительной художественно-философской *демистификацией идеи эстетической привлекательности зла, снятием и отрицанием эстетики зла*. Вопреки широко распространенному заблуждению, Достоевский вовсе не отходит здесь от той великой духовно-культурной тради-

ции человечества, которая нашла ранее свое классическое выражение в кантовско-гегелевских дефинициях красоты как чувственного лика Истины, как символа Добра. Напротив, — своим глубинным художническим анализом той «загадочной» красоты, которую находят вдруг порою его герои в отрицательном акте зла, он, в сущности, обнаруживает еще одно, самое, может быть, неожиданное, парадоксальное, но тем не менее весомое и убедительное подтверждение все той же закономерности, все той же глубинной неотторжимости Красоты от Истины и Добра.

Ибо свобода человека — это и есть его экзистенциальная Истина, его величайшая экзистенциальная ценность, его Добро. А именно она — и только она — и является в этих отрицательных актах действительным источником красоты и наслаждения, придавая такому акту эстетическую привлекательность. Зло лишь *ворует* через свободу отблеск Красоты у своих извечных врагов, Истины и Добра, — само по себе оно бессодержательно и пусто.

Разумеется, свобода — отнюдь не *вся* Истина человека, но лишь одна из ее «составляющих». Причем такая ее «составляющая», которая является относительно самостоятельной по отношению к другим ее сторонам, будучи прежде всего неким всеобщим экзистенциальным условием человеческого бытия во *всех* его проявлениях — и положительных, и отрицательных. Потому-то она и может быть не обязательно лишь свободой одних только нравственно-позитивных проявлений (иначе она не была бы свободой); потому-то она и может быть экзистенциальной формой бытия очень разнообразных и противоречивых нравственно-духовных состояний.

Но в этом своем качестве она всегда есть все-таки именно безусловная, экзистенциально необходимая сторона человеческой Истины, условие самого бытия человека. И только потому, что это так, она и способна порождать нравственно-эстетическое переживание ее человеком, давая своей реализацией человеку ощущение красоты и наслаждения. В известном смысле можно даже сказать, что в тех человеческих действиях и проявлениях, которые имеют ту или иную нравственно-духовную направленность, свобода является одним из *обязательных* условий и источников человеческой красоты. И именно это, в сущности, и показывает Достоевский, как бы предваряя своими картинами будущую гениальную формулу Пастернака:

...корень красоты — отвага...

Этот *истинный* — и единственно *истинный* — корень «красоты зла», его отвага, *отвага его свободы*, или *его свободная отвага*, и есть

то, благодаря чему даже в злобе, злодеяниях и пороках, как отметил это еще Белинский в отношении лермонтовского Печорина, одного из ближайших предшественников героев Достоевского, человек может быть по-своему прекрасен и полон поэзии. Нет этого корня во зле, не виден он — и зло утрачивает всю свою поэзию. Вот почему Тихон так боится за Ставрогина, что тот не вынесет задуманного им признания и покаяния в своих злодеяниях: зная Ставрогина, он предугадывает, что если всеобщую ненависть людскую он еще и способен, может быть, перенести со смирением, то всеобщее *сожаление* о нем, *снисходительность* и тем более *смех* над собой не выдержит. А зная людей, Тихон не сомневается, что смех будет *всеобщий*, ибо именно то, что для Ставрогина составляло, можно сказать, самый смысл его злодеяний — небоязнь, как сказал бы Раскольников, эстетики, вызов ей, демонстрация своей отваги на самое позорное, стыдное, низкое, «некрасивое» преступление (и в этом-то — высшая эстетика!), — это-то как раз и не будет увидено подавляющим большинством людей, для которых преступления тем «красивее», чем они внушительнее, картиннее, чем больше в них ужаса и крови. И потому именно отсутствие этого в преступлениях Ставрогина, их «неизыщность», «некрасивость» и «убьет». Он же, Ставрогин, при всем своем презрении к толпе, преодолеть этот смех и снести со смирением это высшее унижение его гордости потому и не сможет, что и собственное его самоутверждение через все его злодеяния строились отнюдь не без суетно-честолюбивой оглядки и вызова этой толпе, ее предрассудкам, ее трусости и т.п. И, следовательно, реакция этой толпы для него тоже отнюдь не безразлична, хоть он и говорит, что прежде всего сам хочет себе простить свое преступление...

Так даже через само зло, даже на уровнях бесчестия, страдания, позора, унижения обнаруживает и утверждает себя, свою экзистенциальную мощь, крепость и неизбежность человеческая свобода, всюду принося с собой отблеск поэзии, искушая и соблазняя сердце человеческое своей загадочной и страшной красотой. «Отрезанные пальчики» и «ананасный компот» — это страшно, от этой бездны мутится сердце и теряется вера в человека, это кажется возможным лишь как болезнь, патология, нечто такое, за что человек уже не ответственен, в чем он невменяем.

Но это потому более всего и страшно, что это не просто «извращение» и «болезнь». Как свидетельствует опыт всей истории, а XX века, может быть, в особенности, это возможно и во вполне «нормальных», вменяемых людях.

И это потому и возможно, что имеет под собой некую прочную, крепкую и вполне нормальную, «здоровую» основу в самой свободе человека и в ее экзистенциальной для него соблазнительности и сладости.

Это она, при малейшем ослаблении нравственного чувства, при малейшем сдвигении границ между добром и злом, способна своими искушающими, горячечными, сладкими нашептываниями бросить человека «вниз головою», «в бездну».

Это ее самовластительное начало, ее категорический императив слышится в жутком искушении испытать высшую полноту счастья в высшем «безудерже», в надругательстве над всем святым.

И это она с готовностью предлагает всегда даже самому слабому скрасить муку любой его слабости, любого греха, любого падения иллюзорным самогипнозом своего свободного и мучительно сладкого отдания себя еще большему греху и падению — своему малодушию и слабосилию.

Так, на этом парадоксальном своем излете, завершает у Достоевского внутренний круг своего развертывания тема экзистенциальных ценностных проявлений человеческой свободы. Так замыкается круг тех бытийных ситуаций, через которые он вглядывается в живую жизнь человеческой свободы.

Он вглядывается в нее, обсматривает ее в самых разнообразнейших проявлениях ее жизни; он обнаруживает и показывает, что буквально на всех экзистенциальных уровнях человеческого бытия она выявляет и утверждает себя как первичная ценность человека, как условие его жизни. Она заявляет об этом и в сфере отношений человека с природным космосом, взрываясь отчаянным бунтом даже против самой смерти и самого времени, и она делает человека способным утвердить ее хотя бы ценой той же самой смерти. Сливаясь с человеческой «амбицией», она насыщает собой всю сферу отношений человека с другими людьми — от его взаимодействий с безликой всеобщностью социума, до интимнейшей его связи с другим человеком в любви. И она доказывает, наконец, свою власть и силу и во взаимоотношениях в расчетах человека с самим собою, своей собственной природой, составляя критериальный ценностный первоэлемент его самоуважения, его самоутвердительного осознания самого себя. Достоевский распознает ее самоутвердительный голос и в том счастье, в тех ощущениях радости, которые она дает человеку своим самоудовлетворением, и в тех мучениях и страданиях, которые начинает человек неизменно испытывать, как только с какой-то стороны и в каком-либо отношении сердцевин-

ное экзистенциальное ядро его свободной сущности оказывается стесненным, попраным или ущемленным. Он показывает, как эти страдания могут перерасти в нестерпимый надрыв, привести к психическому срыву, ввергнуть человека в темноту безумия, в самую смерть, и мы постоянно застаем его героев в этих мучительных испытаниях своей свободы. Они корчатся в муках самолюбия, их рвет слезами ненависти и злобы к самим себе и друг другу, они гибнут в безумных надрывах бесчестья, сгорают в огне нестерпимого отчаяния, их сводит судорогами отвращения к самим себе за свое малодушие и слабость, они терзают друг друга ревностью и подозрениями, великодушием и благородством, они давятся от бессильной мести в своем гадком подполье... И все это — *свобода*. Все это — корчи и судороги свободы, утверждающей свою первичность, свое первозданство в самом попании своем — муками человеческого сердца, неспособного принять это поправление.

И, наконец, Достоевский показывает, как она, эта человеческая свобода, утверждает свою экзистенциальную ценность, даже и отделяясь от добра, даже и своей способностью быть независимой от добра, от «выгоды», как только это несомненное добро или «выгода» начинают ощущаться почему-либо как бремя и путы на ней. Он показывает, как она способна искусить человека даже и на величайшее преступление, лишь бы дать ему почувствовать свою сладость, она утверждает свою величайшую экзистенциальную ценность даже и своей способностью одеть в ореол красоты самое зло, придать вкус наслаждения даже последнему унижению и позору...

Так на всех уровнях человеческого бытия, во всех экзистенциальных ситуациях человеческой жизни Достоевский обнаруживает и показывает в своих героях ощущение ими своей свободной сущности как своей величайшей человеческой ценности. И это ощущение, проницаая собою весь их духовный мир, в любых ситуациях и положениях, в которых им приходится проявлять и испытывать себя, окрашивает собою всю духовную атмосферу его романов, весь их мир. Это мир, где всюду веет воздухом человеческой свободы, где все пропитано сладким, мучительным, прекрасным и страшным соком ее творчества, ее соблазнов и искушений, мучительнее, неотразимее и привлекательнее которых нет для человеческого сердца ничего.

Ибо *корень красоты — отвага...*

ЗАВЕЩАНИЕ МАСТЕРА

1. «Этого не может быть!»

Жизнь Михаила Александровича Берлиоза, по свидетельству М. Булгакова, складывалась так, что к необыкновенным явлениям он не привык. И поэтому, когда однажды вечером на пустынном бульваре у Патриарших прудов сооткнулся перед ним из знойного воздуха прозрачный гражданин в кургузом клетчатом пиджаке, с глумливой ухмылкой на физиономии, несчастный литератор побледнел и в смятении подумал: «Этого не может быть!..»

Но это, увы, было. А спустя каких-нибудь полчаса пришлось Михаилу Александровичу познакомиться и еще с одним субъектом, уверявшим, что он сиживал за завтраком у Канта, — знакомство, завершившееся, как мы знаем, для Михаила Александровича так неожиданно трагически...

Искусство — не реальность, вымысел — не действительность, и встреча с фантастическим миром булгаковского романа никого еще, кажется, не свела с ума, как бедного Ивана Бездомного, и никому не стоила головы, как несчастному Берлиозу. Но когда в 1968 году мы впервые открыли для себя этот мир, впечатление, право же, было в своем роде не менее ошеломляющее.

Казалось бы, какая сила может снова вызвать в наши дни к жизни театральную нежить романтического искусства — чертей, ведьм, русалок, весь этот сказочный, такой, казалось бы, обветшалый реквизит христианской и языческой демонологии? В начале XIX века, когда традиции философско-романтической символики Возрождения еще питали большие стили искусств, а фантастический мир средневековых поверий еще служил привычным арсеналом художника, рыцари преисподней никого, конечно, не удивляли и, становясь вкупе с представителями небесного воинства реальными персонажами какого-нибудь фантастического действия, могли вполне удовлетворительно разыгрывать перед чи-

тателем философские мистерии борьбы добра со злом. Но времена трагедии Гёте и романтических поэм Байрона и Лермонтова давно, как известно, прошли, и если даже Ахиллес невозможен в эпоху пороха и свинца, то как возможен — эстетически возможен — черт в мире электричества и железных дорог, радио и кинематографа? Недаром с середины XIX века он и не рисковал уже, кажется, являться в большую литературу иначе чем в виде галлюцинации: только застраховав свою жизнь столь обыденным способом, он мог начинать свой дерзкий эпатаж Ивана Карамазова или Адриана Леверкюна, не боясь поставить своего автора в неловкое положение и вызвать снисходительную улыбку читателя при виде столь любопытного эстетического анахронизма...

И вдруг — не галлюцинация, не бред, а живая, во плоти, вполне, что называется, реальная личность! Вот он: подмигивая пустым, черным, мертвым глазом, наклоняется к похолодевшему Берлиозу и страстно просит: «Но умоляю вас, на прощанье, поверьте хоть в то, что дьявол существует!..» Вот он: в одной длинной ночной рубашке, грязной и заплатанной на одном плече, широко раскинувшись на необъятной постели в квартире покойного Берлиоза, принимает отважную Маргариту, галантно представляя ей свою свиту... Его пребывание в Москве сопровождается целым потоком невероятных, ни с чем не сообразных происшествий. Жутких размеров черный кот с кавалерийскими усами лихо распивает водку, по улицам Москвы разбегаются в одном белье несчастные женщины, жертвы коровьевского «Ателье мод», в кабинете председателя зрелищной комиссии сидит на месте хозяина его костюм и бойко подписывает бумаги, а на столе у профессора Кузьмина, припадая на левую лапку, волоча ее под звуки фокстрота, явно кривляется паскудный воробышка, и почтенный ученый хватается за телефонную трубку, чтобы позвонить своему коллеге профессору-невропатологу Буре и спросить, что означают такого рода воробышки в шестьдесят лет...

Но Булгакову словно бы мало и этого: он спешит — романтический, о трижды романтический мастер! — предоставить своим неожиданным героям появиться перед читателем еще и в настоящем, собственном, традиционно-каноническом, так сказать, виде!.. И вот уже гремит в самом центре Москвы Великий бал Сатаны во всем блеске и шуме волшебных красок и звуков, и романтические мирные кони роют копытами землю Воробьевых гор, и на месте тех, кто бесчинствовал на улицах Москвы в фиглярской одежде Коровьева — Фагота, нелепом котелке Азazelло и ко-

шачьей шкуре Бегемота, летят над исчезающей землей, тихо позванивая золотыми цепями поводьев молчаливые темные рыцари, и черный плащ их могущественного повелителя накрывает громадный, навсегда покидаемый Мастером город с пряничными монастырскими башнями... Есть от чего воскликнуть, подобно Михаилу Александровичу Берлиозу: «Этого не может быть!..»

Но вот, оказывается, может. Может, оказывается, быть так, что и столь неожиданная, странная по нынешним понятиям фантастика, вся эта чертовщина и небывальщина, будет по-настоящему интересна и увлекательна. И уже за одно это нельзя не быть благодарным Михаилу Булгакову, сумевшему вернуть нам свежесть и непосредственность восприятия даже там, где, казалось бы, уже ни о какой непосредственности и речи быть не может.

Я не случайно начал именно с чертей — наиболее, пожалуй, неподатливых и опасных для современного художника персонажей. То, что они в романе М. Булгакова так поразительно живы, натуральны, увлекательны, действительно одна из самых больших чисто художественных побед прозаика — независимо от того, какое по степени важности место занимают они в содержательной структуре его романа.

Но сколько блеска, выдумки, покоряющей художественной правды и в сатирических его главах, и в полной лиризма, грусти и гнева истории Мастера и Маргариты, этих верных любовников, не убоившихся самого Сатаны!.. Все здесь полно жизни, движения, теплоты, роскоши красок и звуков, удивительной пластики образа и слова. И посреди всего этого — «древние» главы, с их классически ясной, строгой и в то же время такой внутренне напряженной, тревожной прозой, с их разительным «эффектом присутствия», — читаешь — и словно это и не рассказ, словно в каком-то странном сне наяву воздвигается вдруг откуда-то залитая ослепительным солнцем, в резких контурах теней громада древнего города с висячими мостами, крепостями, со сверкающей золотой драконовой чешуей циклопического, ни на что не похожего ершалаимского храма...

Конечно, все это — только непосредственные, чисто эмоциональные впечатления и ощущения. И они — лишь самое первое из того, чем сразу же захватывает и властно подчиняет себе этот тоже мало на что похожий, в своем роде уникальный для литературы XX века фантастический философский роман с чертями и ведьмами, легендарной историей и живой современностью, с Сатаной и Христом.

Но когда впечатления эти таковы, как в романе М. Булгакова, они уже и сами по себе — достаточно убедительная, непосредственная достоверность того, что перед тобой — подлинное искусство.

2. В мире символов

И все же человеческая голова устроена так, что даже и в искусстве, охотно признавая самоценность непосредственного эстетического переживания, не забывает о своих правах и настойчиво, исподволь готовит свои отрезвляющие контрольные вопросы. Ей, видите ли, непременно нужен еще и смысл, она жаждет существенного содержания, и горе художнику, если он не удовлетворит ее в этом: приговор будет хотя и снисходителен, но недвусмыслен.

Пора и мне, раз уж я взялся судить о романе М. Булгакова, оставить стихию первых впечатлений и отправиться по уходящим в глубь этой причудливой философской фрески дорогам мысли. В путь, в путь, читатель! Пусть выстроятся перед нами персонажи романа и держат по очереди ответ. А ну, пожалуйста сюда, господин Воланд! Что вам понадобилось в Москве и кто вы такой — судья или подсудимый, свидетель или участник? А вы, очаровательная Маргарита, — зачем ищите вы защиты и помощи у дьявола? Что хотел сказать всем этим автор и зачем заставил своего Мастера написать такой несвоевременный роман о пятом прокураторе Иудеи, всаднике Понтии Пилате? В путь!..

Однако не будем слишком торопиться. Перед всякой дорогой полезно, говорят, хотя бы ненадолго присесть и оглядеться. Ведь были же и до нас очарованные странники, пытавшиеся овладеть тайной манящего нас волшебного замка, — где они? Опыт их нельзя не учесть.

Правда, он очень невелик, этот опыт; если не считать сопровождавшей публикацию романа статьи А. Вулиса, то, кажется, одна только «Литературная газета» решила наконец высказаться о романе, выделив для этого несколько столбцов текста в статье А. Альтшулера, да теперь вот «Вопросы литературы» предоставили для этой цели свои страницы Л. Скорино и мне¹. Но тем более, тем более.

¹ Статья была написана для дискуссионной рубрики журнала «Вопросы литературы» в 1968 г. (№ 6).

Итак, карта первых маршрутов перед нами, и в ней нужно разобраться. Не последовать ли и нам примеру наших предшественников и не подойти ли к образам романа как к символам, несущим в себе некие обобщающие философские формулы?

Путь, что и говорить, соблазнительный. Легко догадавшись вместе с А. Вулисом и А. Альтшулером, что Воланд — это, понятно, Мировое Зло, а Иешуа и Мастер — символы Добра, мы получаем реальную возможность легко и быстро закончить дело. Действительно: в какие стройные и изящные комбинации сразу же укладываются все эти таинственные образы, какие четкие философские формулы начинают сразу же составляться из этих комбинаций, как только мы догадываемся сбросить с героев мистифицирующие оболочки их частного, личностного бытия в качестве конкретных персонажей романа и они предстают перед нами прозрачными и ясными идеальными истечениями чистой философской субстанции! Остается только положить эти формулы на сюжетную схему романа, выбрать подходящие варианты, и загадка разгадана, умысел автора раскрыт.

Но вот вопрос: высвободившись из своей материально-образной оболочки, не утратят ли наши идеальные сущности и всякую силу земного притяжения, не вырвутся ли из наших рук и в буйной пляске своего освобождения не затеют ли, увлекая и нас за собой, такие философские хороводы, что вчуже страшно станет, а никакой надежды вернуть их снова на грешную землю романа уже не останется? Одиноким, больной Мастер, загнанный Латунским и ему подобными в сумасшедший дом, превращаясь в символ и вычисляемый как символ, начнет, пожалуй, выглядеть уже не иначе как художественный шифр некоего всеобщего закона, утверждаемого автором, а именно: «единственным носителем добра» в мире, «безотносительно ко всяким различиям социальной организации», является человек — творец, художник, философ, «поэтому добро восторжествовать не может, одиночка может лишь “заражать” добром, но не в состоянии победить»... Мало этого, известное сходство ситуаций, лежащих в основе древних и современных глав романа, тоже начнет в свою очередь приобретать совершенно неожиданный и на этот раз совсем уж одиозный смысл: «история не развивается», «не улучшается», «а просто длится»; спор добра и зла неразрешим, личность и общество непримиримы. Немудрено, что, обнаружив такое, поневоле пойдешь вместе с А. Альтшулером заявлять: «Формула истории была создана, но лишь в виде противостояния и трагического взаимодействия.

Создавая воображением художника принципиально одинаковые исторические структуры, в основе которых — фатальный мировой закон, Булгаков уходит от объяснения действительных, конкретных законов истории. Идея личного добра противостоит в художественной концепции “Мастера и Маргариты” всякой исторической целесообразности...»

Но, может быть, и не нужно требовать от писателя, чтобы он занимался объяснением и выводением законов истории? Может, он вовсе и не хотел выводить никакие законы?..

Впрочем, что именно он хотел, мы так и не успеем додумать, потому что коварные символы перестроятся и тут же начнут составлять новые философские фигуры, еще более завлекательные и впечатляющие. Переменятся декорации, зазвучат фанфары, и вот, подобно А. Вулису, мы уже «на широкой арене», где сходятся перед нами в жестоком поединке Мастер и Воланд, — «с опущенными забралами», «скрестив копья», они меряются силой, пронзают друг друга и, оставаясь, однако, и «насквозь проницаемыми, и неуязвимыми друг для друга», символизируют тем самым вечную и трагическую неразрешимость спора между Бесчеловечной Мощью и Немошной Человечностью. Эффектно, не правда ли? И философично, и туманно в меру, и, главное, красиво — слов нет, как красиво...

Но только оглянешься, прогонишь сатанинские чары, и опять — где они, эти роскошные рыцари, только что бряцавшие доспехами, испепелявшие друг друга огненными взорами? Не они ли это сидят мирно в спальне у Степы Лиходеева, безо всякой ненависти, заинтересованно присматриваясь друг к другу? Нет, что-то не видно, чтобы Мастер, о судьбе которого они ведут речь, горел желанием померяться силой со своим могущественным собеседником или хотя бы вступить с ним в идейный спор. Да и Воланд, это олицетворение Бесчеловечной Мощи, ведет себя довольно странно для своего амплуа — что ни говори, а обходится он с Мастером и его подругой куда человечнее, чем обошлись с ними их собратья по роду людскому, не так ли? Опять концы с концами не сходятся...

Здесь для полноты обзора мне следовало бы, наверное, обратиться и к «полемическим заметкам» Л. Скорино, которая, пользуясь тем же методом обобщенно-символического толкования событий и образов романа, приходит к выводам еще более обескураживающего звучания. Появление на страницах романа Духов Тьмы, история Иешуа и Пилата, страдания Мастера, приключе-

ния Маргариты, соглашающейся ради его спасения стать хозяйкой Великого бала Сатаны, — все это, по уверению автора статьи «Лица без карнавальных масок», обнаруживает убежденность М. Булгакова в «зыбкости, иррациональности» мира, в «невозможности проникнуть в глубь жизненного хаоса, обнаружить законы, им управляющие», а весь смысл романа и состоит в том, чтобы показать, что «иррациональное, мистическое — более реально, чем сама реальность»; что никакое реальное действие «не ведет и не может вести к добру», «изменить мир», что «*бездеятельная* проповедь Иешуа, его гуманизм самоотречения и всепрощения... *выше* любого деяния»; что и Мастеру, и Иешуа (который только и способен к «размахиванию масличными ветвями» и «голубиному праведничеству») «ясна вся тщета человеческих усилий что-либо изменить в окружающем мире» (это Иешуа-то, который страстно верит, что царство истины и справедливости обязательно настанет!..). Мало того, пессимистическая эта позиция «бездеятельного гуманизма» (который есть «вещь опасная») приводит М. Булгакова к выводу, что единственный выход для человека в этом мире — это «компромисс со Злом» и даже «служение» ему (что и утверждается через историю Маргариты), а это, в свою очередь, приводит его к «стремлению и в грязи открыть чистоту», к «смешению добра и зла», вследствие чего роман его преисполняется «мрачной романтики капитуляции перед Злом»...

Но, может быть, на этом стоит уже и закончить изложение результатов, которыми оборачивается у Л. Скорино ее методология? И даже не приступать к рассмотрению их аргументированности? Ведь похоже, что с формулами Л. Скорино впрямую иметь дело вряд ли возможно — они слишком явно стилизованы под те критические докладные, которыми, как свидетельствует М. Булгаков, собраты Мастера по литературе когда-то пытались обезопасить читателя от встречи с его опасным романом, ради чего кем только его не объявляли — и «богомазом», и «воинствующим старообрядцем», и злоумышленником, пытавшимся «протащить в печать апологию Иисуса Христа»... Когда перед нами художественные игры такого стиля, вступать с их авторами в серьезную литературно-критическую полемику, согласитесь, вроде бы даже как-то и неловко. К тому же, поскольку мое прочтение романа прямо противоположно прочтению Л. Скорино и предложено оно будет читателю на посильно конкретном обращении к роману, читатель, если пожелает, сам сможет сравнить наши аргументы и разобраться, в чем и насколько убедительно расхожусь я с критиком, кото-

рый увлеченно снимает «карнавальные маски» с лиц героев романа и самого автора, не желая замечать, что перед ним не маски, а живые человеческие лица. Поэтому не будем вмешиваться в этот суд и следствие и, пока мистик, пессимист и опасный бездеятельный гуманист-всепрощенец держит ответ перед Л. Скорино, попробуем все-таки заняться более подходящим для литературной критики делом. Если и правда, как говорят, она должна судить писателя по законам, им самим для себя установленным, то попробуем все-таки проверить и свое, правда, сильно пошатнувшееся теперь, предположение. А что, если перед нами все-таки не зашифрованные знаки идей, не иероглифы, а образы, вполне и без всякого особого символизма выражающие то содержание, которое в них действительно есть? Хотя бы и в условной, фантастической форме. Что, если просто прочитать роман — то, что в нем написано? Вот так, как начинает Воланд: «Все просто: в белом плаще с кровавым подбоем, шаркающей кавалерийской походкой, ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана...»

3. Самый страшный порок

Да, все просто: ранним утром четырнадцатого числа весеннего месяца нисана вместе с пятым прокуратором Иудеи Понтием Пилатом мы выходим в крытую колоннаду между двумя крыльями дворца Ирода Великого, и то, что происходит на наших глазах через несколько минут между ним и бродячим философом Иешуа по прозвищу Га-Ноцри, настолько серьезно и важно уже и само по себе, в своем реальном, земном содержании, что не нуждается ни в каких символических толкованиях, чтобы встреча двух героев романа (независимо от их отношения к евангельским их прототипам) вполне раскрыла нам свой общий смысл

...Перед прокуратором Иудеи стоит нищий, оборванный бродяга, который произносит речи, каких никогда не слышал прокуратор, — вроде того, что все люди добры. И речи эти, да и сам философ, крайне интересуют Пилата. Ему хотелось бы поговорить с ним подробнее, — спорить, возражать, а главное — дослушать то, что может сказать ему этот человек.

Но человек этот приговорен Малым Синедрионом Ершалаима к смертной казни. Более того, вина этого человека такова, что для прокуратора, как представителя римской власти, не может и не должно быть ни малейших сомнений на тот счет, утвердить или не

утвердить этот приговор. Безумец преступил закон об оскорблении величества — он имел дерзость проповедовать (и подтвердил это в присутствии секретаря, занесшего его слова в протокол), что всякая власть является насилием над людьми и настанет время, когда не будет власти ни кесарей, ни какой-либо иной власти, — человек перейдет в царство истины и справедливости. Какая разница, что при этом не было прямо названо имя кесаря Тиверия? И Пилату ли, римскому всаднику Золотое Копье, прокуратору Иудеи, не понимать, какую опасность таят для Рима эти утопические проповеди безумного философа, его учение о власти? Иначе зачем было отдавать приказ, запрещающей страже под страхом тяжкого наказания о чем бы то ни было разговаривать с этим бродягой?

Иешуа Га-Ноцри обречен. Он умрет — он должен умереть.

Но, выбирая среди многих разных и, в принципе, равно возможных для него интерпретаций евангельского сюжета вариант со столь юридически безысходной ситуацией, М. Булгаков выбирает и среди многих возможных Понтиев Пилатов. Он не хочет иметь дело со слепцом и фанатиком, для которого не существует различий между гражданской моралью и нравственностью и для которого государственная правовая позиция представителя римской власти была бы и единственно возможной, собственной, нравственной его позицией в этом деле. М. Булгакова интересует иной уровень сознания — ему важно увидеть, как будет вести себя по отношению к Иешуа человек, для которого следование гражданской морали уже не может быть автоматическим и безусловным личным нравственным алиби; более того — для которого гражданская моральность уже перестала быть нравственной.

Да, его Пилат много отдал бы, наверное, за то, чтобы хоть в этот только проклятый день весеннего месяца нисана, перед лицом несчастного бродяги философа оказаться вдруг искренне верующим в высшую справедливость всего того, что он должен сказать как прокуратор Иудеи. Но недаром Иешуа, этот странный мечтатель, с простодушной доверчивостью замечает ему, что он производит впечатление очень умного человека. О да, он умен, он очень умен, сын короля-звездочета, всадник Золотое Копье, знаменитый прокуратор Иудеи! Он изведal жизнь, он до тонкости изучил законы ее жестокой игры. Его не застигнешь врасплох, и едва только Иешуа произнесет свои слова о власти-насилии, как загремит, разрастаясь, сорванный и больной голос Пилата: «На свете не было, нет и не будет никогда более великой и прекрасной для людей власти, чем власть императора Тиверия!..»

Но только почему же посмотрит он при этом с такой ненавистью на секретаря и конвой, внимающих его разговору с бродячим философом? Великая и прекрасная власть императора Тиверия?.. У прокуратора странное что-то происходит в эти минуты со зрением, и ему мерещится вдруг плешивая голова с редкозубым золотым венцом на ней, запавший беззубый рот с отвисшей капризной губой и слышится носовой, надменно тянущий слова голос...

Так М. Булгаков захлопывает перед своим героем, может быть, самую удобную и надежную лазейку, в которую может спрятаться человеческая совесть от личной ответственности. Человеку, который слишком хорошо понимает, когда и почему ему нужно проносить здравицы в честь плешивого кесаря, не приходится тешить себя иллюзией, что, защищая власть как представитель этой власти, он нравственен и защищает в ее лице самое истину и справедливость. Он не может не сознавать, что, оскорбил или не оскорбил бродячий философ своим учением величество императора и чего бы ни был он достоин за это по закону, он, во всяком случае, никак не оскорбил этим Истину.

Более того, Пилата, способного сознавать это, не случайно, конечно, так интересуют речи Иешуа. Он не может ни чувствовать, что есть какая-то важная и безусловная правда даже и в той невероятно нелепой, как ему кажется поначалу, вещи, придуманной бродячим философом, что все люди — добры.

Да, это он, прокуратор Иудеи, называет речи бродяги нелепыми и безумными, и дьявольский огонь мерцает в его глазах, когда простодушный арестант рассказывает, как славно принял его в своем доме некий добрый человек по имени Иуда. Это он со странной усмешкой переспрашивает Иешуа Га-Ноцри: «Итак, Марк Крысобою, холодный и убежденный палач, люди, которые <...> тебя били за твои проповеди, разбойники Дисмас и Гестас, убившие со своими присными четырех солдат, и, наконец, грязный предатель Иуда — все они добрые люди?» И это он, когда арестант убежденно отвечает: да, добрые, и царство истины все-таки настанет, — кричит таким страшным голосом, что Иешуа вздрагивает: «Оно никогда не настанет!..»

Но только зачем же опять кричит он это с такой яростью и гневом? И почему так странно ведет он себя, когда арестованный проносит неслыханно дерзкие слова, от которых смертельно бледнеет секретарь, не умеющий даже представить себе, в какую форму выльется сейчас гнев прокуратора? «Беда в том, — говорит ему арестованный, благожелательно поглядывая на него, — что ты

слишком замкнут и окончательно потерял веру в людей. Ведь нельзя же, согласись, поместить всю свою привязанность в собаку. Твоя жизнь скудна, игемон...»

Нет, не так просто, видно, отправить на казнь этого человека, даже если сама жизнь научила тебя трезво смотреть на вещи и ты убежден, что только жестокость и сила могут на что-то рассчитывать в этом мире и, следовательно, зло — не грех, а нормальная природа людей. Ты называешь безумными его речи и уверяешь, что царство истины и справедливости не настанет никогда? Ну что ж, сомневайся, возражай. Но только одного ты уже не сможешь опровергнуть никак — вот он перед тобой, этот человек, никогда и никому не сделавший в жизни зла, это живое, наглядное опровержение твоей жизненной веры, это неоспоримое подтверждение того, что обычный, земной человек может быть добр, несмотря ни на что. Ты можешь убить его, но недаром проносится в твоём воспалённом мозгу какая-то странная и нелепая мысль о бессмертии, которое вызывает почему-то нестерпимую тоску. Ты можешь убить его, но память о таком человеке убить нельзя, она будет жить, как будет жить и память о тебе, убившем его...

Так что же медлит наш прокуратор? Разве не в его власти отпустить этого человека и не утвердить приговор Малого Синедриона? Стоит сказать только слово — и он на свободе, и сколько угодно прокуратор может бродить с ним по Елеонским садам и спорить о грядущем царстве справедливости...

Но М. Булгаков, ничем не облегчая своему герою решение о казни, ничем не облегчает ему и противоположный выбор. Отпустить этого человека? Человека, который говорил о власти то, что он говорил и что записано не только в донесении Иуды, но и в протоколе прокураторского секретаря? «О боги, боги! Или ты думаешь, что я готов занять твоё место?»

Такова альтернатива. Она беспощадна и бескомпромиссна. Или Иешуа отправится вместе с другими осуждёнными на Лысую гору, или Пилат через какое-то время займет его место. Да пусть даже это и паническое преувеличение — жизнь, карьера, положение, уж во всяком случае, погублены. Все равно не будет больше Понтия Пилата, всадника Золотое Копье, могущественного римского прокуратора.

И Пилат совершает свой выбор. Приговор утверждён, имена осуждённых брошены в ревущую толпу, и кавалерийская ала уже возвращается в грохоте и шуме небывалой грозы, разразившейся вдруг над Ершалаимом, с места казни. Казнь свершилась.

Но не началась ли новая?

М. Булгаков не хочет оставить своего героя, и мы присутствуем при последнем акте трагедии, разыгравшемся уже после развязки. Прошли минуты, когда прокуратор стоял под палящим солнцем перед ершалаимской толпой и больше всего на свете страшился посмотреть в ту сторону, где были осужденные. Самое мучительное как будто бы позади — он не увидит уже этих глаз. И потом — разве он не сделал все, что мог? И разве это он выбрал, а не за него выбрали неумолимые обстоятельства? Просто у него плохая должность, это она заставила его решать вопрос о жизни и смерти нищего философа из Эн-Сарида и выносить неизбежный приговор, — он в этом не виноват, он сам жертва обстоятельств, жертва своей плохой должности...

Но только откуда же эта тоска, эта нестерпимая и непонятная тоска, которая какой раз уже за этот день вдруг захлестывает прокуратора, и даже верный пес Банга сразу чувствует, что хозяина его постигла беда? Потирая висок, Пилат силится понять причину своих душевных мучений и снова и снова пытается обмануть свою совесть. Он все еще надеется уйти от самого себя.

Ах, прокуратор, прокуратор! Неужели при своем уме полагает он, что ему удастся этот обман и он сумеет заглушить то, что уже понял? Неужели он думает когда-нибудь забыть то, что ответил ему Афраний, когда он спросил его о последних словах Иешуа Га-Ноцри, и слова эти ударили Пилата как бич по лицу? Га-Ноцри не был многословен на этот раз. Единственно, что он сказал, это — что в числе человеческих пороков одним из самых главных он считает трусость...

Да, трусость. И от этого прокуратору уже никуда не уйти. Настанет полночь, сон сжалится наконец над игемоном, и он увидит во сне философа Га-Ноцри, и они будут идти по лунной дороге и спорить о чем-то важном и сложном, и философ снова повторит свои слова о трусости как об одном из самых страшных пороков. И прокуратор вместе с автором скажет наконец: «Нет, философ, я тебе возражаю: это самый страшный порок!» И с горькой иронией повторит свои прежние слова и снова спросит себя: но неужели из-за человека, совершившего преступление против кесаря, погубит свою карьеру прокуратор Иудеи?

— Да, да... — будет стонать и всхлипывать во сне Пилит. — Разумеется, погубит. Утром бы еще не погубил, и теперь, ночью, взвесив все, согласен погубить. Он пойдет на все, чтобы спасти от казни решительно ни в чем не виновного безумного мечтателя и врача!..

А потом он проснется, и жизнь его продолжится, и он будет еще бросать жалкие подачки своей совести и с упоением, стремясь продлить удовольствие, расспрашивать Афрания о том, как был убит Иуда. Но никогда уже не явится к нему больше бродячий философ Иешуа и не скажет, что казни не было. И никогда уже не сумеет он обмануть себя. Он знает теперь и будет знать это всегда, что в тот проклятый утренний час он, прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат, отдав Иешуа Га-Ноцри смерти, предал его. И предал самого себя. Он выбрал — и выбрал сам — между существованием и жизнью, между Пилатом, который, даже оказавшись на месте Иешуа, мог бы прямо смотреть в глаза своей совести, и Пилатом, которому суждено теперь изживать жизнь в сознании, что он — ничтожество, ползучий червь, предавший высшее в человеке — дух; трус, побоявшийся остаться верным самому себе, тому, что и для него же самого — истина и справедливость. Он не человек, он — раб. Жалкий, трусливый раб обстоятельств, плохой должности, карьеры, существования, праха...

Так встречает рассвет пятнадцатого нисана пятый прокуратор Иудеи Понтий Пилат, и так заканчивается роман о его жизни, написанный Мастером, хотя не заканчивается еще история его судьбы в романе М. Булгакова. Но ситуация, обозначенная в романе Мастера, развернута перед нами до конца, и мы уже можем подвести некоторые итоги.

Итак, имеет ли здесь в виду М. Булгаков, как это представляется А. Альтшулеру, сказать нам о неизбежном и неизменном противоречии между государством и личностью?

Не будем брать на себя смелость отвечать за Булгакова и отрицать это категорически. Тем более что формула Иешуа о власти как насилии достаточно близка, конечно, к этой мысли. Но одно можно сказать все-таки с уверенностью: нет, если мысль эта и не чужда М. Булгакову, то, во всяком случае не ради ее доказательства обращается он к евангельскому рассказу о Пилате, умывшем руки. Те отношения, в которых находятся к государству Понтий или Иешуа, составляют здесь лишь некую данность, реальную обстановку действия, но в пределах этой данности внимание М. Булгакова привлекает коллизия, значение и смысл которой независимы от того, неизменно или не неизменно противоречие личности и государства. Коллизия эта — *нравственная*.

И М. Булгаков выявляет, как мы видели, это нравственное содержание изображаемой им человеческой истории настойчиво, последовательно, с предельной отчетливостью.

Он ставит своего героя перед выбором, нравственный смысл которого не затемнен для нас никакими привходящими обстоятельствами, и заставляет и самого Пилата достаточно ясно осознать этот смысл, лишая его какой-либо возможности заблуждений на этот счет перед лицом своей совести.

Он освобождает, далее, своего героя от моральных уз по отношению к представляемой Пилатом власти кесаря, чтобы решение его не могло найти себе никакой опоры даже в сознании гражданского долга.

И, наконец, он создает для своего героя такие жестокие, предопределенные обстоятельства условия выбора, что принятие верного нравственного решения становится действительно контрольным для него испытанием.

Так возникает перед нами психологическая ситуация, в которой интересующая М. Булгакова коллизия нравственного выбора предстает в обнаженной и вместе с тем предельно обостренной форме — беспощадно требовательно и бескомпромиссно. М. Булгаков как бы ставит на своем герое своеобразный и ответственный психологический эксперимент, спрашивая у нас, у себя, у Пилата, у его человеческого «я»: Что же такое человек? Ответствен ли он за свои поступки? Предопределен ли его нравственный выбор условиями этого выбора или даже самые жестокие обстоятельства не могут служить оправданием безнравственного поступка?

И — своим Пилатом, его судьбой, его душевной мукой — М. Булгаков отвечает:

Да, ответствен. Потому что человек — это нечто большее, чем совокупность обстоятельств. И нечто большее, чем просто существование. Как живое существо он может, как бы говорит М. Булгаков, противиться исполнению своего нравственного долга всеми своими силами и находить себе десятки союзников — в жажде жизни, в привычках, в естественном стремлении к покою, в страхе перед будущим, перед страданиями, голодом, нищетой, изгнанием, смертью. Но как существо духовное, обладающее нравственным сознанием, он перед своей совестью всегда ответствен и одинок. Здесь у него нет союзников, на которых он мог бы переложить хотя бы часть своей ответственности, и никакие внешние обстоятельства и условия выбора не могут служить ему оправданием, если он выбрал зло. Здесь, перед лицом беспощадно требовательного нравственного долга и его карающей силы — совести, его человеческое достоинство беззащитно, и если он хочет его сохранить, он может сделать это только одним-единствен-

ным способом: быть верным самому себе, своим нравственным убеждениям. Никаких иных возможностей у него здесь нет, потому что ничто не может и отнять у него этой возможности. Даже перед лицом самой смерти. Даже если весь мир рушится вокруг. И даже если никто и ничто не может дать гарантии, что царство истины и справедливости когда-нибудь восторжествует...

Нетрудно заметить, что это утверждение М. Булгаковым безусловной первичности нравственной позиции человека даже в самой жестокой ситуации весьма близко по своему смыслу к тем формулам, которые были развиты в XX веке философией экзистенциализма и благодаря которым экзистенциализм получил такое распространение и сыграл такую немаловажную роль в период сопротивления фашизму.

Откуда эта близость, случайна ли она? Сыграло ли здесь роль какое-нибудь прямое влияние, или решающими оказались сходные предпосылки для выдвижения на первый план проблемы нравственной ответственности человека, близость в понимании и оценке конкретной исторической реальности XX века?

Вопрос любопытный, и если первое предположение мы, не располагая никакими сведениями, ничем, понятно, не можем ни доказать, ни опровергнуть, то второе выглядит, кажется, не таким уж безосновательным.

Мы знаем, что экзистенциализм возник на развалинах либерально-романтических концепций исторического прогресса, характерных для XIX века, — концепций, исходивших из представления о некоем внутреннем «разуме» истории, который сам по себе уже достаточно прочно гарантирует ее прогресс, ее неизменное и неостановимое движение в направлении все большего торжества гуманности. Первая мировая война, с ее очевидной и катастрофической бессмысленностью, и последовавшие за ней годы истерического и безумного процветания нанесли этим теориям сокрушительный удар, и экзистенциализм как раз и положил в основание своей философии нравственного стоицизма принципиально иное представление об истории, рассматривая ее лишь как некую совокупность реальных обстоятельств, в которые «заброшен» человек, — как стихийный и слепой процесс, которому нет никакого дела до человека и который сам по себе вовсе не содержит никаких гарантий прогресса и гуманности, способных стать для человека нравственной опорой в его служении гуманистическому долгу. Именно из этого осмысления истории, из предупреждения, что человек должен быть готов к

любой, самой кризисной и катастрофической исторической ситуации, и возникла тема абсолютной первичности нравственной позиции человека, его стоического следования своему нравственному долгу, верности самому себе как единственного средства против отчаяния, цинизма и вырождения перед лицом даже самого бесперспективного исторического прогноза¹. И некоторые мотивы, звучащие в романе М. Булгакова, позволяют предполагать, что хотя М. Булгакову и не был свойствен всеобщий, концептуальный исторический пессимизм (вспомним хотя бы Иешуа с его убежденностью в том, что царство истины наступит), однако осознание конкретной исторической обстановки своего времени как кризисной отнюдь не было, по-видимому, вполне чуждо ему. И очень возможно, что интерес М. Булгакова к проблеме нравственной стойкости человека был стимулирован именно этой предпосылкой.

Однако мы не будем развивать и доказывать это предположение. И не только потому, что не располагаем ни возможностями, ни достаточным материалом для этого, но и потому, что в самом романе эта конкретная историческая конъюнктура отчетливо и последовательно вынесена за скобки и не является его реальной проблемой. Нравственная коллизия, привлекая внимание М. Булгакова, рассматривается им — какими бы причинами ни вызывался этот его интерес к ней — прежде всего в границах своего собственного содержания, в общеэтическом своем значении — как ситуация для выявления некоего важного М. Булгакову безусловного нравственного императива.

К тому же нельзя не отметить, что в булгаковской постановке проблемы нравственной ответственности человека, при всех чертах сходства ее с экзистенциалистской, есть пункт, который заметно отличает позицию М. Булгакова от «философии существования». Во всяком случае, от экзистенциализма наиболее распространенного, внерелигиозного типа. В принципиальном, теоретическом своем содержании он безразличен к проблеме объективно обоснованных нравственных ценностей. Его постулат «верности самому себе» формален, этически нейтрален: «экзистенция», внутренняя, истинная природа человека, голос которой он должен научиться слушать и которому обязан следо-

¹ Эта тема прекрасно развита в двух статьях Э. Соловьева «Экзистенциализм» (Вопросы философии. 1966. № 12 и 1967. № 1). На мой взгляд, это лучшее, что было написано у нас об экзистенциализме в 60-е гг.

вать, не определена в рамках этой философии никакими безусловными и общезначимыми нравственными критериями. Именно этим и объясняется тот трагический и странный парадокс, что экзистенциализм, сыгравший несомненную историческую роль в возникновении «тихого героизма» нравственного сопротивления фашизму в условиях кризисной и, как многим тогда казалось, безысходной обстановки оккупации, оказался совершенно бессилен перед проблемой человеческой, нравственной ответственности «идейных» нацистских преступников, совершавших, как оказалось, свои преступления в полном согласии со своей «экзистенцией».

М. Булгаков — не теоретик, и роман его — не философский трактат. И он не ставит проблему теоретического обоснования объективной ценности добра. Но всегда и неизменно он исходит именно из такого его понимания. Его нравственный императив верности человека самому себе не нейтрален: это верность человека самому себе в истине, добре, справедливости. Это — основная предпосылка его постановки проблемы, содержание его нравственной позиции.

И в этом М. Булгаков — прямой наследник великой традиции русского философского романа XIX века — романа Толстого и Достоевского. Его Иешуа, этот удивительный образ обычного, земного человека, пронизательного и наивного, мудрого и простодушного, потому и противостоит как нравственная антитеза своему могущественному и куда более трезво видящему жизнь собеседнику, что никакие силы не могут заставить его изменить добру, которое есть для него не просто некий субъективно избранный и утверждаемый принцип, некая лишь субъективно принимаемая и отстаиваемая ценность, но безусловная, несомненная, вне его существующая Истина, обнаруживающая свое абсолютное бытие через свою онтологическую укорененность в самой природе человека («все люди добры»). Поэтому-то до самого конца, до последнего предсмертного усилия придать своему хриплому голосу убедительность и ласковость, когда он просит палача за другого — «Дай попить ему», — он и способен отстаивать Истину — верить в нее.

Но Иешуа нас уводит уже к новым аспектам нравственной темы романа М. Булгакова. Здесь же нам важно было обозначить прежде всего сам угол зрения, под которым рассматривает М. Булгаков историю Иешуа и Понтия Пилата. Не только потому, что это позволяет понять нам их историю в ее действительном, реальном со-

держании. Но и потому, что это и есть тот угол зрения, под которым Булгаков и вообще смотрит на все, что обнимают рамки его романа, — в том числе и на то, что начинает происходить в Москве, когда в ней появляется Сатана со своей свитой.

4. На rendez-vous с Сатаной

Итак, пришла пора сделать то, чего так страстно добивался Иван Бездомный. Пора нам наконец «разъяснить» и самого Сатану. Что ему понадобилось в Москве и зачем он понадобился М. Булгакову? Может быть, и вправду роль его в романе, как это кажется А. Вулису, состоит в том, чтобы продемонстрировать нам бесчеловечную мощь зла, способного влиять на ход событий, действовать, не встречая препятствий, потому что перед ним «распахнуты ворота, опущены все мосты»?..

«Не спорю, наши возможности довольно велики, — говорит Воланд Маргарите, — они гораздо больше, чем полагают некоторые, не очень зоркие люди...» Но удивительное дело, в самом романе ни он, ни его свита вовсе не заботятся, кажется, о том, чтобы развернуть свои способности хотя бы до тех пределов, о которых с таким почтением, как о границе возможного, говорит А. Вулис. Они влияют на ход событий? Но на что так уж они влияют? Разве иначе пошла история или что-то существенно изменилось в Москве, после того как дьявольская кавалькада унеслась из нее с последней грозой? Ну, сожгли Бегемот с Коровьевым три дома да писательский клуб — «Грибоедов», — и что? Прекрасно известно, что снова отстроят, лучше прежнего. Ну, не будет больше Жорж Бенгальский забавлять публику как конференсье, а Степа Лиходеев и Аркадий Аполлонович Семплеяров отправятся один в Ростов, директором гастронома, другой в Брянск, заведовать грибнозаготовочным пунктом. Опять же к лучшему — и для них самих, и для окружающих. Алоизий Магарыч — так тот даже преуспеет и займет место Римского; Варенуха благополучно вернется в свое варьете, отпросившись из вампиров, а Николай Иванович тоже освободится от колдовских чар и прибудет к родному очагу уже не боровом, а в обычном своем виде...

Да, но не вернутся, скажут нам, на прежние места уже ни Михаил Александрович Берлиоз, ни представительный барон Майгель. Но ведь любопытно, не правда ли, что даже в отношении Михаила Александровича Берлиоза мы не имеем никаких доказательных оснований считать, что смерть его подстроена, а не про-

сто предсказана Воландом, как предсказана она, к примеру, тому же буфетчику Сокову? Что же касается барона Майгеля, то тут Воланд считает почему-то необходимым даже и специально довести до нашего сведения, что не далее чем через месяц этого доносчика все равно ожидает печальный конец и он всего лишь избавляет его от томительного ожидания...

Вообще нетрудно заметить, что все действия Воланда и его спутников в Москве, за исключением разве лишь последних проделок Бегемота и Коровьева в торгсиновском магазине и в «Грибоедове», почти всецело связаны с сугубо внутренними, «эгоистическими», так сказать, интересами и заботами дьявольской компании — с организацией «Сеанса черной магии» и с обеспечением для себя места жительства и его безопасности. Вот и все. Никаких поползновений к тому, чтобы произвести в Москве нечто большее, какой-нибудь всеобщий переполох, повлиять на движение жизни и т. п., усмотреть в их действиях невозможно.

И это как нельзя лучше соотносится с тем (я бы сказал, наверное, «человеческим», если бы речь шла не о дьяволе) обликом Воланда, который вырисовывается перед нами, когда мы наблюдаем его вблизи.

Заметим, во-первых, что перед нами вовсе не какой-нибудь заурядный черт — он не чета даже Мефистофелю, который, в общем-то, как он и сам это говорит о себе, лишь один из многих духов отрицания и среди черт «не вышел чином». Перед нами — сам Князь Тьмы, верховный повелитель мира зла и теней, лицо королевского достоинства. И он действительно король, принцепс — он знает, что даже в заплатанной ночной рубашке он все равно велик и величествен. Он никогда не нисходит до того, чтобы кого-нибудь искушать, за кем-нибудь охотиться (основное занятие Мефистофеля в его борьбе с Фаустом), и, похоже, вообще считает это ненужным занятием. Нет, не только потому, что это может показаться неприличным для его сана. Он дьявол, и ничто дьявольское ему не чуждо: он и сам не прочь порой позабавиться, подурочить какого-нибудь Степу Лиходеева или поиздеваться над Берлиозом. Но он и по-дьявольски умен, по-королевски мудр: как истинно мудрый монарх, он отлично понимает, что самое лучшее состояние дел в королевстве то, когда все идет своим натуральным, естественным порядком. Волонтиаризм чужд ему, его приближенные тоже воспитаны им соответствующим образом, и тот же Абадонна, например, на редкость беспристрастен, когда льется кровь, и равно сочувствует обеим сражающимся сторонам.

Вследствие этого, поясняет Воланд Маргарите, и результаты для обеих сторон бывают всегда одинаковые...

Более того, как истинно мудрый монарх, он не питает никаких иллюзий в отношении мирового господства и совсем не стремится к этому. Он знает, что места под солнцем хватит всем — и его собственному, как он выражается, ведомству, и ведомству того, с кем так стремится пойти по лунной дороге Понтий Пилат. Вот почему он, в сущности, вовсе не испытывает никакой особой враждебности к добру, когда встречает его на своем пути. Ему не нравится, когда перед ним появляется, незванный и неожиданный, Левий Матвей. Но он охотно исполняет переданную им просьбу — он вполне лоялен, когда разговор идет на равных.

Нет, он вовсе не изменяет в этом своей природе — он Подлинный Дух Зла, его покровитель, и суверенитет и достоинство своего «ведомства» отстаивает решительно и твердо. Вспомним, какого мрачного величия исполнен он в сцене его королевского выхода на балу, когда перед несметными полчищами своих жутких гостей он поднимает — и кровь доносчика, наполняя его чашу, как бы утверждает его слова — ритуальный тост за бытие. За то самое бытие, о котором он скажет потом Левию Матвею: «Не будешь ли так добр подумать над вопросом: что бы делало твое добро, если бы не существовало зла, и как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?.. Не хочешь ли ты ободрать весь земной шар, снеся с него прочь все деревья и все живое из-за твоей фантазии наслаждаться голым светом?»

Но он не посягает и на права противоположного «ведомства», не преследует его подданных. Вот почему его приближенные, оказавшись в Москве, действуют исключительно в подвластной им сфере земного зла, дурача, пугая и наказывая лишь тех, кто им подсуден, и выполняя тем самым, согласно давней традиции, даже известную очистительную работу. И вот почему и сам Воланд во время сеанса в варьете, слыша крики с просьбой пощадить несчастного Жоржа Бенгальского, задумчиво произносит: «Ну что же... они — люди как люди... Ну легкомысленны... ну что же... и милосердие иногда стучится в их сердца... обыкновенные люди...» И громко приказывает: «Наденьте голову». Он и здесь философ, и здесь предпочитает естественный, натуральный ход вещей — этот могущественный покровитель теней, погруженный в задумчивое созерцание своего волшебного глобуса...

Да, это характер. Цельный и живой, глубокий и точный — поразительное порождение философской фантазии и психоло-

гического реализма М. Булгакова. Если хотите, его можно назвать и символом, но он никак не аллегория и не олицетворение. Потому что и символ-то он лишь в том смысле, что он есть, в сущности, как бы отрицание себя самого как дьявола — художественное выражение той мысли, что все в мире совершается земным, естественным, натуральным порядком, и не нужно прибегать ни к нечистой силе, ни к «внутреннему разуму» истории, ни к безусловному, фатальному ее «безумию», если мы хотим понять окружающую нас жизнь в ее реальности. Конечно, в таком изображении он очень сильно отличается от того Князя мира сего, «человекоубийцы от начала» и «клеветника перед Богом», искушителя и лжеца, только и ищущего, как кого поглотить, каким он дан в Евангелии. Но ведь мы не этим соотношением его сейчас и оцениваем, а пытаемся всего лишь более или менее адекватно понять этот образ в том его содержании и значимости, какими он наделен у М. Булгакова, следуя здесь, иными словами, законам, которые сам автор для себя установил, но вовсе не обсуждая еще сами эти законы. А с этой точки зрения Воланд и в самом деле образ поразительно живой, яркий, глубокий, и, похоже, как раз и выражает именно ту мысль своего создателя, что если бы дьявол действительно существовал, то он — по самой природе вещей, по характеру реальной жизни и человеческой истории — должен был бы быть, наверное, именно таким, каким он его и показал. Дьяволом, который вовсе не прилагает никаких «дополнительных», никаких специальных усилий, чтобы утвердить на земном шаре, который он рассматривает на своем волшебном глобусе, зло. Зачем? Разве нет на земле земных сил, которые и без всякого внешнего вмешательства дьявола вполне успешно ведут дело к этому? И разве мало, к примеру, даже в тех сатирических сценах, которые рисует Булгаков, такого, что, право же, сгодилось бы в самой преисподней? Хотите убедиться? Ну что ж, отправьтесь вместе с Булгаковым хотя бы в «Грибоедов», взгляните на то, что творится в нем и днем и ночью, и как плавится лед в вазочке, и как блестят за соседним столиком налитые кровью чьи-то бычьи глаза, — и вы, пожалуй, поймете, почему М. Булгаков кончает это описание словами: «О боги, боги мои, яду мне, яду!..»

Это ироническое сопоставление М. Булгаковым писательского ресторана с преисподней может навести нас на мысль, что не понадобился ли ему Воланд лишь затем, чтобы воспользоваться им как условным приемом для сатирических обличений? М. Бул-

гаков — прекрасный сатирик, это известно, а в романе его действительно немало страниц отдано главам явно сатирического характера.

Однако весь вопрос в том, какая это сатира. И если подойти к ней с привычными мерками сатиры социально-бытовой, сатиры нравов, претендующей на то, чтобы быть гротескно-заостренной картиной наиболее существенных и характерных отрицательных сторон общественного бытия, то придется, пожалуй, признать, что черти не слишком помогли здесь М. Булгакову. Рассматривая его сатиру с той точки зрения, насколько социально значительны и показательны для описываемого времени объекты ее обличений, нельзя все-таки не признать: по большей части М. Булгаков явно не стремится выходить за пределы традиционных для тогдашней литературы «отвоеванных» и «закрепленных» ею сатирических мотивов. А когда иной раз и делает это, то как бы походя, вскользь, не особенно «углубляясь», так что совершенно очевидно, что не это главная здесь для него задача, в отличие, например, от той же «Дьяволиады» или «Роковых яиц». И самое главное: наиболее острые, злые в этом отношении сцены — вроде тех, что мы наблюдаем в «Грибоедове», или мытарств Мастера в редакции журнала, или эпизода с саморазоблачением поэта Рюхина, не верящего ни во что из того, что он пишет, — никак не связаны как раз с присутствием Воланда или его свиты.

Но зато всякий раз, как только нечистая сила вступает в непосредственное соприкосновение с реальным миром, с земными персонажами романа, М. Булгаков пристальнейшим образом всматривается именно в самый момент этого соприкосновения, в его ход и последствия. Он и роман начинает именно с такой вот встречи — Берлиоза и Бездомного с Воландом; он неотступно следит за Иваном, бросающимся в погоню за таинственным консультантом, и до конца прослеживает, как выкажут себя результаты этой встречи. Он переносит нас в спальню Степы Лиходеева, где выходит перед Степой из зеркала невысокий, широкоплечий, рыжий Азazelло; одного за другим он приводит затем в квартиру № 50 неудачливых визитеров и детально фиксирует все, что там с ними и в них самих происходит. Он приглашает нас на сцену Варьете, где Воланд встречается с публикой, он оставляет нас вместе с Римским в его кабинете, посреди пустынного здания Варьете, чтобы мы посмотрели, что произойдет, когда перед Римским окажется Варенуха, не отбрасывающий тени. Он устраивает встречу Маргариты с Азazelло и отправляет ее на Великий бал Сатаны,

где ей предстоит быть хозяйкой-королевой. И он сводит, наконец, Воланда с самим Мастером, главным героем романа...

Все это, конечно, не случайно. Во всем этом виден продуманный замысел, видна последовательность и логика. И логика достаточно ясная.

В статье А. Вулиса есть верные слова: «Сказка, легенда в “Мастере и Маргарите” — всего только круг обстоятельств, в котором замкнуты вполне живые натуры, некое заранее заданное правило игры...» Жаль только, что слова эти никак не осмыслены, и А. Вулис тут же легко забывает их, переходя к утверждениям прямо противоположного свойства.

Как персонажи романа, действующие в реальном мире и в их отношениях к реальному миру, Воланд и его свита — это действительно прежде всего «круг обстоятельств». Это условный круг обстоятельств, условная реальность. Но это реальность, которая не случайно понадобилась М. Булгакову: мы видим здесь новый поворот той же темы, которая занимала писателя и в его «романе в романе» — в главах об Иешуа и Понтии Пилате.

Сталкивая своих героев с нечистой силой, М. Булгаков сталкивает их с необыкновенными, невероятными фактами, которым не подышешь, как ни старайся, никаких обыкновенных объяснений. Иными словами, он ставит их перед совершенно неожиданной, непредвиденной, кризисной для их сознания ситуацией — ситуацией, которую экзистенциалист назвал бы «предельной». И внимательно наблюдает: как отреагируют они на эту ситуацию, какую «экзистенцию» выкажет при этом их человеческое «я»?

Это значит, что перед нами тот же, что и в главах о Понтии Пилате, художественно-психологический «эксперимент», только с несколько иными условиями задачи. Здесь нет непосредственной, очевидной, ясно развернутой альтернативы прямого нравственного выбора. Но зато есть столкновение с такой неожиданной — и к тому же непонятной, пугающей, способной потрясти — ситуацией, которая испытывает человеческую природу не менее основательно, до конца проверяя, способен ли и в чем способен человек быть верным самому себе, есть ли у него какая-то внутренняя опора, которая может позволить ему выстоять в состоянии самого жестокого психологического кризиса, в чем состоит эта опора и чего она стоит. И нельзя не признать, что мысль воспользоваться для такого художественно-психологического эксперимента традиционной нечистой силой — мысль поистине блистательная, богатая — лучше, пожалуй, и не придумаешь! Не забуду

дем, что действие — и в этом вся изюминка — происходит именно в XX веке, в условиях, когда, как любезно сообщает Воланду Берлиоз, «большинство нашего населения сознательно и давно перестало верить сказкам о боге». Действительно, отвлекитесь на минуту, читатель, и (если только вы не исключение из этого большинства) попробуйте представить себе: вы встречаетесь — реально, на самом деле — с Сатаной! Каково?..

Итак, условия игры заданы, и перед нами вереницей проходят персонажи романа, участвующие в задуманном спектакле. Первый акт действия — сатирическая массовка, представители, как сказал бы современный социолог, обывденного сознания, массовой психологии. Какие любопытнейшие сцены! Посмотрите, в каком паническом ужасе скатываются они по лестнице после посещения квартиры № 50, как мчатся курьерскими поездами в другие города, как падают в обмороки, хватаются за телефонные трубки! Но это еще что, это еще можно как-то понять и оправдать — первым испугом, неожиданностью. Но послушайте, какую чушь они несут, посмотрите, какой ерундой озабочены, когда первое столкновение уже позади и уже понято, что столкновение это — с нечистой силой! Одни, оказавшись за тридевять земель, шлют какие-то телеграммы о гипнозе и о том, чтобы организовали «секретное наблюдение» за Воландом; другие орут по привычке: «Держите их! У нас в доме нечистая сила!»; третьи, дико оглядываясь, но с привычным упорством добиваются каких-то справок — на предмет представления милиции и супруге... Рухнул, разлетелся вдребезги мир привычных представлений, неясно, что ждет впереди, — и вот они раздавлены, уничтожены, и ничто уже не может закрыть от нас, что их сущность — отсутствие всякой сущности. Они пусты — они все целиком состоят лишь из своих взяток, квартирных дрязг, золотых десятков под полом, интриг, комодов, привычек, должностей, утробы. Это среда бездуховности — обывательский мир, не имеющий никакой внутренней опоры в самом себе, мир, целиком состоящий из внешних, окружающих человека по прихоти судьбы обстоятельств, в которых человек не волен. Нет этих обстоятельств, провалились куда-то — и все, нет человека...

На этом фоне похождения Коровьева и Бегемота, проделки Азazelло, да и вообще вся, так сказать, атмосфера отношений среди членов дьявольской компании — подлинный отдых для души. И даже амикошонство Коровьева, его свинские, шокирующие манеры, даже грубый, на первый взгляд будто бы даже и туповатый,

напор Азазелло, его бандитские замашки не коробят, а вызывают смех и удовольствие. Ведь это же эпатаж, дерзкий, злой, насмешливый эпатаж, веселое издевательство над обывательским сознанием, ироническое перевертывание обывательских вожделений и запросов! Вы любите, чтобы все было чинно и благородно? Получайте же Коровьева — рассыпающегося в любезностях, не умолкающего ни на минуту сладкого говоруна в разбитом пенсне и нелепом наряде... Вы уважаете только силу? Ну так пусть же и съездит вас как следует по шее Азазелло, если уж не находится того, кто давно бы произвел эту заслуженную экзекуцию...

А сколько обаяния, артистизма, настоящего остроумия в шутках и проделках неутомимого Бегемота! Но и сколько жестокой иронии в том, что даже черти оказываются умнее, обаятельнее, жизнелюбивее, человечнее, чем то и дело встречающиеся им представители рода людского...

Да, это сатира — это настоящая сатира, веселая, дерзкая, забавная, но и куда более глубокая, куда более внутренне серьезная, чем это может показаться на первый взгляд. Это сатира особого рода, не так уж часто встречающегося, — сатира нравственно-философская. Она пользуется по видимости теми же самыми персонажами, что и сатира бытовая или историко-социальная, а по остроте злободневной общественной тематики даже и уступает, несомненно, последней. Но ей и не обязательна эта острота — у нее другой угол зрения, свои интересы, и в этом своем она может достигать такой глубины и значительности, какой не имеют иные самые хлесткие и злободневные социальные «обличения».

М. Булгаков судит своих героев по самому строгому счету — по счету человеческой нравственности. И он не находит здесь даже для самых заскорузлых, «неразвитых» своих персонажей никаких оправданий — он не верит в «невменяемость», и ничто не снимает для него с человека его ответственности перед собой, его «вины». Невменяемы? Но почему же тогда так трясутся они, и каются, и обещают больше не лгать, и не брать взятки, и не интриговать по квартирным делам, лишь только настигает их страх расплаты? Или, может быть, невменяем редактор журнала, отказывающий Мастеру в напечатании его романа и почему-то все время сконфуженно хихикающий? Или секретарь редакции Лапшенникова с ее скошенными к носу от постоянного вранья глазами? Или критики Латунский, Ариман и Лаврович, распилавшие ненапечатанный роман Мастера в своих статьях, которые,

при всем их уверенном тоне, производили все-таки неизгладимое впечатление, что авторы их говорят совсем не то, что хотят сказать, и ярость их вызывается именно этим?.. Нет, знают они, что делают, и вот почему сатира М. Булгакова, при всей ее веселости, юморе, забавности, так беспощадна и горька.

Так персонажи сатирических глав романа выстраиваются в каком-то едином ряду с персонажами его древних глав. М. Булгаков смотрит на них под тем же углом зрения, судит их тем же судом. Все они проходят проверку в условиях, которые он для них создал, на верность самим себе — человеческому в себе.

Проходят эту проверку и остальные герои романа. Проходит ее Иван Бездомный, который вел себя сначала ничуть не умнее, чем многие другие его сограждане, но, по крайней мере, отважнее — даже с иконкой, впопыхах нацепленной на грудь, то есть уже понимая, что столкнулся с нечистой силой, он все-таки упорно гнался за консультантом, жажда его «разъяснить». Однако он не пуст и не утробен, в нем есть, хотя и искаженная, духовность, и поэтому в клинике, куда, как ему и было предсказано, он попал, в нем начинает пробуждаться все-таки и бескорыстно-отважная человеческая потребность познания. Настает момент, когда новый Иван говорит Ивану прежнему, ветхому: «О чем, товарищи, разговор?.. Что здесь дело нечисто, это понятно даже ребенку. Он — личность незаурядная и таинственная на все сто! Но ведь в этом-то самое интересное и есть! Человек лично был знаком с Понтием Пилатом, чего же вам еще интереснее надобно? И вместо того, чтобы поднимать глупейшую бузу на Патриарших, не умнее ли было бы вежливо расспросить о том, что было далее с Пилатом и этим арестованным Га-Ноцри? А я черт знает чем занялся!.. Так кто же я такой выхожу в этом случае?

— Дурак! — отчетливо сказал где-то бас, не принадлежащий ни одному из Иванов и чрезвычайно похожий на бас консультанта».

И Иван, ничуть не обидевшись на это слово и даже приятно изумившись ему, усмехнется и в полусне затихнет. И померещится ему ершалаимская пальма, и даже кот пройдет мимо — теперь уже совсем не страшный, а веселый, и сон уже совсем почти накроет Ивана, как вдруг решетка балкона отодвинется и перед нами впервые явится главный герой романа, Мастер, чтобы рассказать о своей судьбе и вместе со своей подругой пройти то же испытание на человеческую прочность.

5. Свет, тьма и покой

Конец — необъяснимое понятие,
Печать отчаянья, проклятья
И гнев творца.

Гёте. Фауст

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит...

Пушкин

Мастер заканчивает свой рассказ Ивану Бездомному, остаются позади главы, где отважная Маргарита принимает в качестве королевы-хозяйки гостей на Великом бале у Сатаны, а потом отправляется вместе с возвращенным ей Мастером в арбатский подвальныйчик, роман идет к концу, и вот наступает момент, когда к Воланду, задумчиво наблюдающему с высокой террасы одного из красивейших в Москве зданий лежащий перед ним город, является Левий Матвей и передает ему просьбу Иешуа, чтобы Воланд взял Мастера с собой и наградил его покоем.

«А что же вы не берете его к себе, в свет?» — спрашивает Воланд. И Левий печальным голосом отвечает: «Он не заслужил света, он заслужил покой».

Мастер и Маргарита — единственные, пожалуй, герои романа, авторский «приговор» которым выявлен не просто объективным содержанием их внутреннего мира и поступков, но обозначен М. Булгаковым совершенно четкой формулой. Очевидно, смысл этого приговора представлялся М. Булгакову настолько важным, что он даже счел необходимым специально подчеркнуть его. И эта формула действительно очень важна — не только для понимания судьбы Мастера и Маргариты, но и для понимания всего романа в целом. Она обозначает тот итоговый синтез, которым завершается развитие всех главных аспектов его нравственной темы.

Формула эта легко может показаться неожиданной уже и в первой своей части — «не заслужил света». Действительно — почему же не заслужил? Разве не он, Мастер, написал роман о Понтии и Иешуа, где с такой ясностью и бескомпромиссностью сказал о нравственном долге человека, о его ответственности перед добром, истиной, справедливостью, перед самим собой — человеческим в себе? Разве М. Булгаков, проведя перед Воландом десятки своих персонажей, в том числе и Ивана Бездомного, не подтвердил справедливость нравственного категорического императива, выдвинутого Мастером? И разве, наконец, сам Мастер и его под-

руга не выдержали с честью ту «проверку Сатаной», через которую не сумели пройти многие другие?

Да, я понимаю, конечно, какой соблазнительный повод толковать ее поступок как отказ от добра, готовность служить злу, как компромисс с ним и т. д. дала Маргарита, согласившись стать хозяйкой-королевой Великого бала у Сатаны. Дала, даже если и не подозревала о том, какой зловещий смысл был в этом символическом ритуале, когда она приветствовала тысячи висельников и убийц, а те, бледные от волнения, жадно ловя знаки ее внимания и расположения, благоговейно прикладывались к ее колену — к колену той, которая была в этом скопище теней единственным живым, земным существом, той, которая должна была обратиться к самой нечистой силе за защитой от земного зла, тем самым как бы подтверждая силу зла, его жизненность, неискоренимость — подтверждая и признавая это... Вот почему, вероятно, когда Левий Матвей передает Воланду просьбу Иешуа, чтобы Воланд и ее взял с собой и не разлучал с Мастером, М. Булгаков подчеркивает: «...в первый раз моляще обратился Левий к Воланду».

Но все-таки — если даже это и компромисс — так ли уж он велик? И главное — посмотрим, как идет на него Маргарита.

Да, легко, конечно, догадаться, что, становясь ведьмой «от горя и бедствий» (как сама Маргарита пишет в своей последней записке), она близка к тому состоянию, когда люди и посильнее ее готовы, как говорится, черту душу заложить, лишь бы спасти, вызволить из беды дорогого человека. Она не знает, где Мастер, что с ним, она предполагает самое худшее, для нее и самой нет жизни без него, — что же удивительного, что она хватается за последнюю соломинку, а превратившись в ведьму и понимая, что на этот раз возможность, кажется, верная, загорается надеждой и радостью? Пусть даже радость эта и вызывает суровое осуждение Л. Скорино, но можно ли не увидеть, чем она рождена и к чему относится, можно ли поставить ее Маргарите в вину?

Да, становясь ведьмой и догадываясь, что прощается с прежней, ненавистой для нее жизнью навсегда, Маргарита — в опьянении надежды, высвобождения из уз отчаяния и горя, предошущения удачи — и в самом деле готова, кажется, почувствовать себя «свободной, свободной от всего». Что ей теперь, раз она ведьма?

Но посмотрим, какова эта «свобода от всего», как она у нее получается. Вот она входит в сопровождении Азazelло в апартаменты того, к кому — и она догадывается, к кому, — ее ведут. «Надежда на то, что там ей удастся добиться возвращения своего сча-

стью, сделала ее бесстрашной», — замечает М. Булгаков, и после волшебств и чудес этого вечера предстоящая встреча ее даже не пугает. И когда, коротко объяснив суть дела, Коровьев спрашивает ее, не откажется ли она выступить на балу, который дает мессир, в качестве хозяйки (всего-то!), Маргарита храбро и твердо отвечает: «Не откажусь!» Под сердцем у нее холодно, надежда на счастье кружит ей голову.

Но вот, пройдя как во сне через какой-то таинственный и странный дьявольский ритуал приготовлений, она стоит уже на возвышении, и перед нею течет бесчисленный поток гостей Сатаны, которых она должна приветствовать. И все оказывается не так просто, хотя всего-то и требуется от нее — не выразить на своем лице, как говорит ей Коровьев, если «кто-нибудь и не понравится». Она механически поднимает и опускает руку, однообразно улыбаясь гостям, лицо ее стянуто неподвижной маской приветия, она изо всех сил, преодолевая боль в распухшем колене, еле сдерживая слезы, старается довести свою роль до конца — она понимает, что это единственный ее шанс на счастье, — а перед нею плывут и плывут тысячи лиц — убийц, отравительниц, висельников, тюремщиков, палачей, доносчиков, растлителей, — и лица эти сливаются в одну громадную лепешку, и только одно почему-то лицо мучительно застревает в памяти — окаймленное огненной бородой лицо Малюты Скуратова...

И эта мука мученическая, которую терпит Маргарита ради своей любви, — приятие зла? И Маргарита не отличает его от добра? И ей все равно?..

Нет, как угодно, а я не знаю, на какой горней высоте морали, доступной разве лишь одной Л. Скорино, нужно стоять, чтобы серьезно вменить отчаявшейся Маргарите в вину такого рода совершенно для нее, для ее мирозерцания, призрачный, чисто условный компромисс со злом. Или, может быть, Маргарита совершила что-то еще более страшное? Может быть, она кого-то предала, сделала что-то гадкое и злое, изменила, почувствовав себя ведьмой, свободной от всего, своей истинной природе, утратила в себе главное — нравственную свою суть? Но почему же тогда она, не без удовольствия разрешив себе (или, вернее, ведьме в себе) так чисто по-женски разнести квартиру Латунского или исцарапать лицо доносчику Алоизию, решительно и испуганно отказывается от услуг Азazelло, когда тот предлагает ей слетать к Латунскому и расправиться с ним? Я не говорю уж о несчастной Фриде, которой она дарует прощение ценой *последнего* шанса

вызволить из беды Мастера (вы можете потребовать *одной* вещи, подчеркивает Воланд). Но она пообещала, она подала обезумевшей от горя женщине надежду, и переступить этот свой человеческий долг она не в силах.

А посмотрите, как эта обычная, смертная, земная женщина, которая знала в своей жизни и колебания, и грех, обман, с каким поразительным мужеством держится она перед Воландом, ни о чем не спрашивая, ни о чем не прося; посмотрите, как бесстрашно, хотя сердце у нее стучит и холодеет, перешагивает она эту кризисную черту привычного и принимает реальность такой, какая она есть. В ней есть настоящая гордость, настоящее достоинство — достоинство даже в той силе, с которой она говорит «Нет!»» когда Воланд ее спрашивает: «Вы, судя по всему, человек исключительной доброты? Высокоморальный человек?»

А Мастер, больной, несчастный Мастер, прибывший к Сатане из дома скорби в таком виде, что даже Воланд испытывает что-то вроде сострадания — «да, его хорошо отделали» — и приказывает Коровьеву дать ему «что-нибудь выпить»?..

Я не буду пересказывать эти сцены, но перечитайте их, вспомните — нет, он не уступает своей подруге, он тоже разговаривает с тем, кого ему конечно же куда спокойнее было бы считать галлюцинацией, ни в чем не поступаясь своим достоинством, как равный с равным. Он имеет право сказать, подобно Фаусту:

Нет, дух, я от тебя лица не прячу.

Кто б ни был ты, я, Фауст, не меньше значу...

Перед нами люди, а не марионетки слепой судьбы и обстоятельств. Они бесребреники, у них ничего нет, для них тоже рухнул мир привычных представлений, и ничего не знают они о том, что их ждет впереди, — ни тогда, когда отправляются в свой подвальный нищенствовать, ни тем более тогда, когда Азazelло приглашает их «на прогулку» с дьяволом. Они в вакууме — вакууме судьбы, обстоятельств, представлений о реальности. И смотрите — они целы, они не рассыпались, не исчезли как личности, и Булгаков, возвратив Маргариту в подвальный и рассказав, как провела она этот первый вечер над рукописью возвращенного романа, сообщает: «Интересно отметить, что душа Маргариты находилась в полном порядке. Знакомство с Воландом не принесло ей никакого психического ущерба. Все было так, как будто так и должно быть».

Во всем этом любимые герои Булгакова — настоящие, не нуждающиеся в снисхождении и благотворительности гордые люди — люди, сумевшие завоевать уважение самого Князя Тьмы. Перед ли-

цом любой судьбы они способны отстоять свое достоинство, и трудность, этот самый страшный порок, кажется, обходит их стороной.

Так почему же в таком случае они не заслуживают света?

Впрочем, речь идет, конечно, не о Маргарите. Что касается ее судьбы, то тут нетрудно понять, почему Левий просит за нее Воланда. Пусть компромисс ее и условен, но он все-таки был, а всякий, вступивший в соглашение с Сатаной, подлежит по праву суду его ведомства — воля Воланда решать, как с ним поступить. А кроме того, как говорит ей Воланд, «тот, кто любит, должен разделять участь того, кого он любит», и Маргарита никогда не оспорит эту справедливую и глубокую формулу и ни на что не променяет счастье навсегда остаться со своим возлюбленным.

Но Мастер — почему же он не заслужил света?

Он сам дал на это ответ. В романе о Понтии Пилате. Но не Понтием, а своим Иешуа. И здесь мы снова должны вернуться на две тысячи лет назад и вспомнить, как перед пятым прокуратором Иудеи появился человек в стареньком разорванном голубом хитоне, со следами побоев на лице, со связанными руками и с тревожным любопытством в глазах, устремленных на прокуратора.

Я отмечал уже, что образ Иешуа у М. Булгакова — это образ человека хотя и наделенного необычными способностями (недаром Пилат считает его великим врачом), но удивительно реального, земного, ни в чем не выходящего, если можно так выразиться, «из пределов» этой земной природы, — то есть такого же, как и все смертные. А ведь между тем (не забудем) Иешуа в романе М. Булгакова — это тот, кто, судя по всему, возглавляет «ведомство добра» в потустороннем мире булгаковской вселенной, — во всяком случае обладает правом прощать и наделен такими полномочиями, что сам Воланд, словно соблюдая какой-то свыше установленный порядок, в ответ на переданную ему через Левия Матвея просьбу взять Мастера к себе и наградить его покоем, говорит Левию: «Передай, что будет сделано», — называя Иешуа при этом — «Он». И вот этот-то Глава потустороннего «ведомства добра», которого и Воланд и Левий называют так, как называют Бога, здесь, на Земле, предстает перед нами совершенно обычным, «посюсторонним» человеком, ничего не знающим о том, кто он такой там, за пределами земного мира, не обладающим никакой сверхъестественной, чудесной духовной силой и не движимым никакими мессианскими представлениями о своей роли в этой земной жизни. Он просто бродячий философ, если угодно — проповедник, пытающийся убедить людей в Истине, в которую он

верит всем своим сердцем, но — не больше. Он никак не Спаситель, пришедший совершить подвиг Искупления, — он ничего не знает об этом, его сознание, его духовный мир нигде не переходят черту человечески возможного...

В чем же смысл *такого* изображения Иисуса Христа М. Булгаковым — изображения его как обычного земного существа? Почему он так настойчиво рисует этого Богочеловека, посетившего землю, именно так — человеком, действующим всегда и всюду только в пределах общих человеческих возможностей, — так, как мог бы в принципе действовать всякий другой, не знающий, что он — Сын Божий, не наделенный никакой божественной духовной силой? Не предлагает ли он нам тем самым *свою версию* события, известного нам по евангельским изложениям, — свое представление о том, как на самом деле могло происходить и происходило, видимо, то, о чем рассказывают Евангелия? А если соотнести этот план изображения евангельского сюжета (интерпретируемого М. Булгаковым, как это совершенно очевидно, в духе ренановской традиции отношения к Христу как к реальному историческому лицу, но не как к Богочеловеку) с «потусторонним» планом булгаковской вселенной, изображенной в романе, то не следует ли увидеть в его романе и некую предлагаемую им в форме художественной «гипотезы» *религиозно-метафизическую* «гипотезу» — ту религиозно-метафизическую модель мира, в которую он верил или которую считал наиболее вероятной?

Конечно, ответить на этот вопрос, естественно возникающий у всякого, кто хоть на минуту задумается о том, зачем понадобилось М. Булгакову в его романе, не ограничиваясь фантастикой дьявольщины, посещающей Москву, обратиться еще и к истории Христа, было бы очень важно. Это могло бы пролить свет не только на многие существенные планы романа, но и вообще на отношение М. Булгакова к целому строю фундаментальных представлений, что позволило бы нам лучше понять этого писателя. Но увы, — никакими сколько-нибудь убедительными материалами и свидетельствами на этот счет мы не располагаем и вряд ли будем когда-нибудь располагать. Единственное, что можно утверждать уверенно, — это то, что М. Булгаков не был, конечно, человеком христианского мирозерцания, тем более ортодоксальной церковной традиции, — для человека, верующего в божественность Христа и в абсолютную истинность и достоверность Евангелий, такое изображение Иисуса, которое дает М. Булгаков, было бы просто невозможным, выглядело бы как кощунство. Худож-

ническая свобода М. Булгакова в этом сюжете, его искренность и духовная незамутненность могут быть объяснены только тем, что для него такой проблемы просто не существовало и что он шел, следовательно, к изображению своего Иешуа из духовных «пространств» какого-то иного мировидения. Какого же?

Если вспомнить, что сам Булгаков называл себя (в известном письме к Сталину) писателем «мистическим», то в этом можно увидеть достаточно весомый довод в пользу того предположения, что такая самохарактеристика М. Булгакова имеет самое прямое отношение и к содержанию «Мастера и Маргариты». Но в том-то и дело, что мы до сих пор не можем с уверенностью сказать, как *именно* следует понимать эту характеристику — в какой мере соответствует она реальному качеству мирозерцания М. Булгакова, обладавшего, может быть, лишь самой неопределенной, скорее поэтической, чем духовно-отчетливой интуицией некой мистической «подпочвы» мира, и не носила ли вообще эта самохарактеристика чисто условный, метафорический характер, не употребил ли М. Булгаков это определение лишь в горько-ироническом смысле, имея в виду своеобразие некоторых своих сюжетов и их шокирующее действие на редакторов и издателей тех времен (как это имело место и с романом Мастера).

Однако при всех такого рода неясностях мы все-таки можем еще по одной позиции внутри этой загадочной темы высказать тоже достаточно уверенное суждение. Мы вплотную подошли к этой позиции уже в тот момент, когда знакомились с характером изображения у М. Булгакова Духов Зла. И вот теперь перед нами Иешуа, явление которого в мир тоже ни в какой мере не нарушает обычный, натуральный порядок вещей, как не нарушало, в сущности, этот порядок и пресловутое «вторжение» в московскую жизнь дьявольской силы. Не является ли, таким образом, этот строго выдержанный М. Булгаковым принцип изображения свидетельством и проявлением того, что даже в самой высшей своей точке возможная булгаковская религиозность никак не могла и не должна была выходить из границ религиозности *деистического* плана, признающей существование божественной первопричины мира, но отрицающей всякое дальнейшее вмешательство Бога в его жизнь?..

Да, в том, что контуры метафизического рисунка в романе М. Булгакова в наибольшей мере соответствуют именно такому типу религиозности (если только она у Булгакова была), сомневаться тоже как будто бы не приходится. И вот в этом-то свете и

становится понятна до конца содержательная функция образа Иешуа. Он потому так М. Булгаковым и показан, что в системе мирозерцания, устраняющего всякую возможность актуальных для реальной жизни воздействий на нее со стороны иного мира, единственно возможную альтернативу мировому злу, имеющему не потустороннее, а чисто земное происхождение, можно искать тоже лишь в сфере чисто человеческих возможностей. Иешуа М. Булгакова — это и есть воплощение его страстной, где-то, может быть, уже даже на грани отчаяния, веры в то, что такая возможность не иллюзорна, — веры в то, что человек — обычный, земной, лишенный всякой поддержки «оттуда» человек — все же может противостоять мировому злу до конца. Земной мир М. Булгакова — это мир, где противостоят друг другу не Воланд и Глава потустороннего «ведомства добра». Мир М. Булгакова — это мир, где противостоят друг другу Понтий Пилат и бродячий философ Иешуа Га-Ноцри, отважная Маргарита и всякого рода околотературные и неоколотературные дамы со скошенными от вранья глазами, новый, разбуженный Мастером к подлинной жизни Иван, и все эти Берлиозы, Латунские, Бенгальские, Алоизии Могарычи, Степы Лиходеевы и Варенухи. В том-то и дело, что Иешуа для М. Булгакова — это не просто героический, но *человечески-героический* пример духовной стойкости, верности нравственному убеждению — стойкости и верности, которые доступны в принципе *всякому* человеку. Это — *основное условие*, на котором держится и на котором и может только держаться тот категорический нравственный императив, который отстаивает в своем романе М. Булгаков, — его не идеальное, а реальное значение, его способность быть действительным мерилom человеческого поведения, утверждением ответственности человека за свои поступки.

Однако содержание этого нравственного императива — и нам настала пора подчеркнуть это — не сводится у М. Булгакова лишь к тому требованию стойкости против зла в условиях прямого нравственного выбора, которое нарушил и за нарушение которого расплатился так жестоко Понтий Пилат. Быть верным добру, истине, справедливости — это, по всей художественно-философской логике романа, означает для Булгакова не только и не просто не делать зла и не предавать добро, чего бы это нам ни стоило, чем бы ни грозило. Быть верным добру — это значит служить ему, творить его, сеять его вокруг — без устали, до предела сил и жизни. Именно в этом прежде всего смысл образа Иешуа, бродячего фи-

лософа, идущего по земле с проповедью добра. Его нравственный стоицизм — стоицизм активный, деятельный, неутомимый, недоступный унынию, хотя, кажется, есть от чего прийти в отчаяние, когда даже самый верный твой спутник, твой ученик Левий Матвей, тебе не в помощь, потому что неверно записывает за тобой и все путает. Но бродячий философ все равно готов снова идти и идти по земле, неся свет своей Истины, утверждая свою веру в то, что *можно* пробудить в людях добро, достучаться до него, — веру, которая, надо полагать, не кажется и М. Булгакову такой уж прекраснотушной иллюзией, если он так настаивает на нравственном пробуждении своего Понтия Пилата — даже все издевавшегося, жестокого, ни во что не верящего своего Пилата. И заставляет его, в конце концов, раскаяться...

А теперь вернемся к Мастеру, которого мы оставили вместе с Маргаритой в их подвальчике, после того как они побывали у Сатаны. Ничего не поделаешь, приходится признать, что человек, создавший не только Понтия Пилата, но и Иешуа Га-Ноцри, оказался в чем-то слабее своего героя — пусть даже одинокого, пусть непонятого, но верного себе до конца в своем неутомимом созидании добра. Мастер тоже остается верен себе до конца во многом, почти во всем. Но все-таки кроме одного: в какой-то момент, после потока злобных, угрожающих статей, он поддается страху. Нет, это не трусость, во всяком случае, не та трусость, которая толкает к предательству, заставляет совершать зло. Мастер никого не предает, не совершает никакого зла, не идет ни на какие сделки с совестью. Но он поддается отчаянию, он не выдерживает враждебности, клеветы, одиночества. И вот, после того как он отсутствовал несколько месяцев, о которых рассказал только Ивану Бездомному (и «страх и ярость метались в его глазах»), мы видим его уже в доме скорби — больного, сломленного, опустошенного. И никакие уговоры Воланда не могут пробудить в нем прежнего желания, прежнего духа творчества — он с ненавистью вспоминает свой роман, он хочет только одного, если уж Воланд может это устроить, — оказаться снова в своем подвальчике вместе с Маргаритой; она одна нужна ему, и как-нибудь вдвоем они доживут свой век. Нищенствовать? Охотно, охотно!.. Но писать? Увольте. Он сломлен, ему скучно, и он хочет в подвал.

Вот поэтому он и лишен света.

Все-таки удивительно, с какой последовательностью, как бескомпромиссно и требовательно, не щадя даже любимого своего героя, настаивает М. Булгаков на своем нравственном принципе!

И какое бесстрашие, какой вызов злу содержит в себе эта бескомпромиссность!..

Вот почему в его романе, где эпиграфом стоят слова из «Фауста»: «...Так кто ж ты, наконец?— Я — часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо», — вот почему зло у М. Булгакова если и имеет какое-либо оправдание, то лишь как сила, вызывающая, стимулирующая добро — добро постоянного, неукоснительного и неутомимого ему противостояния, активности, стойкости, борьбы. Человек не имеет права уступать злу, как бы говорит М. Булгаков, и для него конец борьбы — это конец самой жизни, ее человеческого смысла и содержания. Это — «печать отчаяния, проклятья и гнев творца». И даже если это еще не тьма, даже если человек только отступает, только замыкает в себе то, что должен нести другим, — все равно это уже никак не свет.

...Но почему же, почему же тогда так грустно и тяжело прощаться нам с Мастером, почему, даже соглашаясь разумом с тем, что света он не заслужил, и даже понимая всю иллюзорность вечного покоя, которым его наградили, мы все-таки сердцем с ним, и сострадаем ему, и понимаем его? И почему сам М. Булгаков — мы чувствуем это — тоже сердцем со своим героем, тоже понимает и сочувствует ему и даже — прощает? Вслушайтесь в эти печальные, горькие строки, в их шемящую усталость и боль: «Боги, боги мои! Как грустна вечерняя земля! Как таинственны туманы над болотами! Кто блуждал в этих туманах, кто много страдал перед смертью, кто летел над этой землей, неся на себе непосильный груз, тот это знает. Это знает уставший. И он без сожаления покидает туманы земли, ее болотца и реки, он отдается с легким сердцем в руки смерти, зная, что только она одна успокоит его...»

На волшебном черном коне уносится в далекий призрачный мир обещанного ему покоя Мастер, и Булгаков, прощаясь с ним и с его верной подругой, посылает им вслед не слова упрека, а благословение и сочувствие.

Что это — невольное противоречие мысли и сердца, невольное раздвоение Булгакова-философа, отстаивающего безусловную нравственную ответственность человека, и Булгакова, сердцем своим обнимающего все, что он дал пережить своему Мастеру, сердцем прощающего то, чего он не может оправдать мыслью?

Да, если хотите, противоречие. Но не между мыслью и сердцем. И даже не просто противоречие мысли. Это противоречие, заложенное в самой жизни. Противоречие между бесконечнос-

тью человеческого духа и конечностью земной природы человека, земным пределом его сил. Где этот предел сил? Этого никто не знает — даже в себе. Потому что наш дух не хочет, не желает знать этого предела — своего конца. Вот почему никогда не знает этого предела, за которым она могла бы отдохнуть, и наша совесть. Все ли ты сделал? До конца ли был стоек? Да, кажется, все, кажется — до конца. Кажется, на большее уже не было сил. Но не было ли? Ведь нужно было, а значит, и можно было сделать то-то и то-то...

И все же этот предел — хотя, пока человек сознает себя, он никогда и не предел — есть. И он трагически обозначает себя, когда в борении с самим собой, в борении нравственного долга, предписывающего неутомимое и бесстрашное служение добру, и реальных сил души, потребных для этого служения, человек истощает эти силы и наступает катастрофа — душевная депрессия, болезнь, срыв в тьму. И даже смерть. Вот почему М. Булгаков говорит: это знает тот, кто много страдал, «это знает уставший».

Пришлось узнать это и Мастеру. Виновен ли он в том, что ему пришлось узнать это, дойдя до своего предела? Да, виновен и он — его дух. В какой-то момент он поддается тому, что чаще всего ведет к психическому слому. В какой-то момент он прекратил борьбу — не ту, на которую толкала его Маргарита, сулившая ему славу, — здесь от него мало что зависело. Но он поддался отчаянию, страху — тому, что могло убить и убило в нем мастера, художника, творца, а с этим можно было бороться, чтобы делать свое дело несмотря ни на что. Даже без надежды на ту славу, на ту встречу с читателем, которой так желала ему Маргарита. Вот поэтому-то Мастер и подпадает здесь под действие того общего нравственного закона, который не желает принимать к сведению никаких трудностей, мешающих исполнению нашего долга. И это справедливо, ибо, пока ты вменяем, они не оправдание для тебя никогда, до последнего мига сознания.

Но и холодный ригоризм здесь — бесчеловечен. Никакая нравственная требовательность не может и не должна заслонять ясного и полного сознания всей меры того, через что нужно порой пройти человеку, чтобы исполнить свой долг, и чем это может кончиться. М. Булгаков был бы отвлеченным, безжизненным моралистом, если бы он не сознавал эту горькую меру и если бы сознание это не шло у него об руку с горячим, живым человеческим чувством. Он был бы тогда не Булгаковым, а роман его не таким, какой он перед нами, — роман мастера, который слишком

хорошо понимал и чувствовал другого мастера, своего героя — его судьбу, его писательское одиночество.

Вот почему, не снимая со своего героя его личной вины, он сам страдает вместе с ним — он любит его и протягивает ему руку. Вот почему и вообще тема сострадания, милосердия, то исчезающая, то вновь возникающая, проходит через весь роман.

Особенно явственно звучит она в финале, где определена судьба не только Мастера и Маргариты, но, вспомним, и судьба Понтия Пилата, просидевшего две тысячи лет в своем кресле посреди мрачной пустыни потустороннего мира в мучительных снах и не менее мучительной бессоннице. Пронзительный крик Маргариты, когда она узнает о его наказании, — «Отпустите его!» — вызывает смех Воланда, но это не издевательский, не злорадный смех. «Повторяется история с Фридой? — говорит ей Воланд. — Но, Маргарита, здесь не тревожьте себя. Все будет правильно, на этом построен мир... Вам не надо просить за него... потому что за него уже попросил тот, с кем он так стремится разговаривать». И, повернувшись к Мастеру, Воланд заключает: «Ну что ж, теперь ваш роман вы можете кончить одной фразой!» И Мастер, как будто бы он ждал уже этого, складывает руки рупором и кричит своему герою: «Свободен! Свободен! Он ждет тебя!..»

Однако Воланд прав, напомнив нам о Фриде. Действительно — была и раньше уже минута, когда вступило в действие «ведомство милосердия», и Маргарита сама сказала несчастной женщине: «Тебя прощают. Не будут больше подавать платок». Была и другая минута, когда даже непримиримый Левий, увидев дергающееся лицо Пилата и услышав, что это он убил Иуду, смягчается и берет от него кусок пергамента как символ хотя бы частичного прощения...

Что это — опровержение всего, к чему выводил нас роман, как некой ложной в конечном счете мудрости, исчезающей перед последней и самой полной истиной сострадания и милосердия? Нет, конечно. Булгаков и здесь не сдает ни одной из позиций, утвержденных в ходе развертывания нравственной темы романа, и милосердие у него — не повальное отпущение грехов, не всепрощение. Оно неразрывно связано у Булгакова все с тем же, безусловным для него принципом нравственной ответственности человека, его вины. И оно начинает звучать у него лишь там, где есть искупление вины действительным страданием, раскаянием и прозрением человека, освобождающегося в этом страдании и прозрении для новой жизни. Ничто другое, кроме этой внутрен-

ней казни человеком самого себя, этого внутреннего очищения, вызвать его не может, и недаром М. Булгаков так резко противопоставляет двух предателей — Пилата и Иуду, кающегося грешника и безмятежного сластолюбца, без тени не то что раскаяния, но хотя бы какой-то тяжести в душе получающего свою плату за донос и в тот же день, после казни преданного им человека, спешащего на любовное свидание.

Вот почему искупление вины никогда не звучит у М. Булгакова как оправдание проступка, преступления, зла, и недаром и через две тысячи лет, шагая рядом с Иешуа по лунной дороге, прощенный Пилат умоляюще заглядывает в глаза своему спутнику и просит его поклясться, что этой пошлой, этой ужасной казни не было. Искупление вины страданием у М. Булгакова не избавляет виновного от памяти о содеянном — это то искупление, которое дает другим окружающим радость прощать и снова верить в человека, а ему — чувствовать в себе нового, лучшего, способного к иной жизни.

Но в этом признании того, что жизнь человека не могла бы продолжаться без искупления вины мучительным, но очищающим страданием, мы снова слышим предупреждение и о том, как нелегко дается человеку духовная стойкость, нравственное мужество, что обретение этого — тот тяжкий путь жизни, где выстоять удастся далеко и далеко не каждому.

И здесь мы подходим к последнему «витку» философской спирали романа — к итогу развития его нравственной темы.

До сих пор, говоря о том, как соотносит М. Булгаков личную ответственность человека и роль обстоятельств, определяющих условия его нравственного выбора, я всячески подчеркивал ту мысль, что для Булгакова никакие обстоятельства не могут оправдать безнравственного поступка, зла, снять вину с человека. И это действительно так, нравственный императив М. Булгакова действительно обладает категоричностью духовного стоицизма, и недаром даже Иешуа, который благодарит тех, кто предлагает ему напиток пред началом казни, и добавляет, что не винит за то, что у него отняли жизнь, произносит вслед за этим слова о трусости как об одном из самых страшных пороков (и Пилат прекрасно понимает, к кому относятся слова Иешуа в первом, а к кому — во втором случае). М. Булгаков идет еще дальше — он непримиримее и в сатирических своих главах вообще отказывает, как мы видели, своим героям в какой-либо нравственной «невменяемости», — в той невменяемости, в которую все еще верил, видимо,

простодушный Иешуа, когда заглядывал с растерянной улыбкой в глаза своим палачам, непосредственным исполнителям казни.

Но мысль М. Булгакова глубже, богаче и диалектичнее, чем она была бы, если бы сводилась только к утверждению личной нравственной ответственности человека за свои поступки. Да, как бы говорит он своим прощением Пилата, Фриды, наконец, самого Мастера и его подруги, никакие обстоятельства не могут быть оправданием для человека, когда он совершает зло или хотя бы уходит от борьбы с ним. Однако именно они, эти обстоятельства, определяют условия выбора, которые сплошь и рядом таковы, что вызывают в душе человека жестокое, мучительное противоборство пусть нравственно неравных, но вполне правомерных и важных для человека жизненных стремлений. И когда это так, обстоятельства эти — подлинная беда человека, их нельзя высокомерно сбрасывать со счетов, игнорировать с высот абстрактного морализма как нечто несущественное. Разве, к примеру, действия людей, приведших Мастера к отчаянию и душевной болезни, — такой пустяк, если они способствовали душевному слому человека, умеющего смотреть без страха в глаза самому Сатане? Разве то, что сыграло в этом сломе роковую роль, — вина одного только Мастера, а Латунский, Ариман, Лаврович могут быть устранены из поля нашего зрения, когда мы судим того, которого они травили? Разве они подлежат осуждению только через суд их собственной совести, которая еще неизвестно когда у них пробудится?..

При всей категоричности своего нравственного императива М. Булгаков трезво видит реальность такой, какая она есть, в ее действительной сложности и противоречивости. Личная вина человека, выбравшего зло или отступившего перед ним, не закрывает перед Булгаковым и всей «виновности» обстоятельств, толкавших его к этому. Как в свою очередь никакая «виновность» обстоятельств не снимает для него и личной вины с того, кто подчинился их диктату. Противоречие? Но в этом формально-логическом противоречии — диалектика самой жизни, и вот почему, сумев понять эту диалектику, М. Булгаков, похоже, не во всем готов согласиться даже со своим Иешуа. Да, он тоже, подобно своему герою, считает Слово — Дело и потому так высоко и ставит нравственный стоицизм Иешуа в безоглядном служении этому Делу, а Мастера винит в отступничестве от него. В этом — он вместе с Иешуа. С Иешуа, а не с Пилатом, который вообще не верит в действенность Слова, хотя сам, своею судьбой, опровергает себя. Но когда Иешуа, уверяя Пилата, что Марк Крысобой —

«добрый человек» и просто «несчастлив», потому что «добрые люди изуродовали его» и с тех пор он «стал жесток и черств», произносит вдруг мечтательно: «Если бы с ним поговорить... я уверен, что он резко изменился бы»; и когда чуть позднее, все так же светло и простодушно улыбаясь, он рассказывает прокуратору, какой «добрый и любознательный человек» Иуда из Кириафа, с которым он познакомился вчера и который, пригласив его к себе и угостив, высказал «величайший интерес» к его мыслям, — разве в той горько-язвительной иронии, с которой Пилат, уже отчаявшийся спасти наивного философа, слушает его рассуждения о Марке Крысобое, и в том дьявольском огне, который загорается в его глазах, когда он все с той же язвительностью отчаяния переспрашивает Иешуа об Иуде: «Добрый человек?.. Светильники зажег...» — разве в безнадежной этой усмешке Пилата не слышится горечь и боль и самого М. Булгакова? Не слишком ли Иешуа преувеличивает, с одной стороны, вину обстоятельств, как бы совсем снимая с «добротного человека» Марка Крысобоя всякую ответственность за свою жестокость, и не слишком ли одновременно он их роль и преуменьшает, если не видит, что они могут так приучить ко злу, так трансформировать человеческую душу, что делать зло станет уже ее потребностью и наслаждением? М. Булгаков, который, как я уже говорил, непримиримее Иешуа и судит своих пустоутробных персонажей, проходящих проверку Сатаной, не желая слышать ни о какой их «невменяемости», потому что трезвее Иешуа видит их вменяемость, в то же время трезвее его судит и обстоятельства, помогающие им стать вполне вменяемыми во зле. Здесь он внимателен и к Пилату, который лучше Иешуа знает, как могущественны обстоятельства, формирующие человека, и как мало надежды на то, чтобы пробудить добро в душе Марка Крысобоя или Иуды. Пилат реальнее смотрит на жизнь, чем романтический философ, и вот почему их спор на лунной дороге и через две тысячи лет никак не может разрешиться согласием.

Этой не случайно повторенной в эпилоге картиной М. Булгаков как бы обнажает однобокость позиций своих героев, как бы подчеркивает, что истина — в единстве противоположностей. Ибо она не только в том, что борьба со злом требует нравственной стойкости человека и активного служения добру словом убеждения. Истина и в том, что зло, заключенное в той или иной конкретной ситуации, в которой находится человек, вызывает к изменению и самой этой ситуации. Правда, эта тема — тема гражданского вызова обстоятельствам, калечащим человека, — звучит в романе

лишь в пределах его общего смыслового фона, но не выходит на первый план, не обретает сколько-нибудь конкретных сюжетных очертаний. Всей конкретной реальностью своей образной системы роман обращен все-таки прежде всего к теме личной нравственной ответственности и стойкости человека. Именно она определяет собою тот угол зрения, под которым смотрит по преимуществу М. Булгаков на своих героев, и именно она прежде всего определяет поэтому и ту стержневую проблемно-конфликтную ситуацию романа — ситуацию проверки его героев в кризисных для них условиях, — которая развернута во всех трех основных планах романа: в его древних главах, в его сатирических сценах и в драматической истории Мастера и его верной подруги.

И все же при всей несомненности именно такой, близкой к экзистенциализму проблемной повернутости романа, общий смысл духовной позиции, занимаемой М. Булгаковым, и в этом повороте отличает ее от постановки проблемы в экзистенциализме того типа, где «кризисная ситуация», в которую «заброшены» люди, представляет собой лишь некую пассивно принимаемую ими данность, бросающую вызов исключительно их *личному* нравственному стоицизму, но не их *гражданской, общественной* активности. Ситуация, лежащая в основе трагической истории Мастера, с болью, гневом и горечью рассказанной М. Булгаковым, осознана писателем все-таки несколько иначе. И если для понимания позиции М. Булгакова очень важно, что Мастер награжден не светом, а всего лишь покоем — в соответствии с мерой его духовной стойкости в добре, то не менее важно и то, что даже покоем — тем самым пушкинским покоем, о котором он мог только мечтать, — он награжден, увы, лишь в призрачном потустороннем мире, а в жизни этот покой отняли у него Латунские, Ариманы и Лавровичи. Тема смерти Мастера, в которой одной он, уставший, находит успокоение, тема безвозвратной гибели его романа (который так никогда и не дошел бы до нас, читателей, если бы не другой Мастер, М. Булгаков, у которого хватило мужества выстоять до конца), — во всем этом слишком много горечи, гнева и боли, чтобы не расслышать в них голос чувства живого, активного, требовательно-непримиримо напоминающего нам о потерях, которым *нет оправдания*, которых *не должно быть*, которых *мы обязаны не допускать*. Это тема нашей общей человеческой ответственности за судьбу правды, добра и красоты в нашем общем человеческом мире.

Таков этот роман — последний роман М. Булгакова, его художническое завещание. Такова его мысль — мысль, не имею-

шая, на мой взгляд, ничего общего с той интерпретацией, которой подвергает ее Л. Скорино. И эту мысль я и хотел прежде всего выявить — эту удивительно стройную и строгую внутреннюю организацию сложного, красочного, пестрого и как будто бы, на первый взгляд, даже хаотичного мира булгаковского романа. Не мне судить о том, как это удалось, и к тому же я вполне отдавал себе отчет, как неизбежно обедняет представление о романе такое вот «прочерчивание» его художественной идеи, развивающейся в своем живом движении естественно, непринужденно, совсем не так упорядоченно и строго последовательно переплетающей свои внутренние потоки и русла. Но такова была задача.

Она состояла прежде всего в том, чтобы понять этот роман как роман философский — в его общей, хотя и связанной, естественно, со своим временем, но не привязанной к его сугубо конкретным чертам и особенностям, проблематике. Вот почему я последовательно выносил за скобки в своем разборе весь конкретный «современный» его фон, следуя здесь отчасти за самим М. Булгаковым, который не случайно смешивает приметы самых разных лет, так что, к примеру, явно рапповского пошиба критики 20-х годов разъезжают у него в таксомоторах и троллейбусах конца 30-х. Его художественная задача была здесь в другом, и недаром те западные интерпретаторы, которые хотят видеть в романе М. Булгакова политический ребус, остаются ни с чем.

Роман М. Булгакова — не ребус и не «маскировка», за которыми «скрываются» совсем другие «лица», а открытая, ясная, свободная и глубокая художественно-философская мысль, обращенная к важнейшим и общезначимым проблемам человеческой жизни. Да, решение этих проблем М. Булгаков пытается найти, как мы видели, на сложных и противоречивых путях духовных исканий, характерных именно для нашего XX века, и я не случайно указывал все время на гораздо большую близость М. Булгакова к духовным установкам современного экзистенциалистского типа, чем, например, к миросозерцательным ориентирам Ф. Достоевского, хотя вне традиций той принципиально новой художественно-философской прозы, которая была создана Достоевским и Л. Толстым¹, роман М. Булгакова понять тоже невозможно. Да, «Мастер и Маргарита» — это уже по многим важнейшим содержательным параметрам совсем иное сознание, это уже именно XX век с его трагедиями и надеждами, с его отчаяни-

¹ См. об этом ниже — в статье «Реализм в высшем смысле».

ем и стоицизмом. Но удивительно и важно не то, где и в чем М. Булгаков оказался, может быть, невосприимчив к более перспективным духовным позициям и где он слишком близко, может быть, подошел поэтому к опасной грани того философско-антропологического романтизма, разочарование в котором чревато не меньшей возможностью срыва в отчаяние, чем разочарование в жизнестроительном гражданском активизме. Удивительно и важно то, что даже и у этой опасной грани, даже и в системе романтической эстетизации самозамкнутого героически-человеческого духовного стоицизма, он все-таки остается безусловно и безоговорочно верен пониманию Добра как безусловного и безоговорочного принципа Жизни, как ее нетленного Абсолюта. Это и сообщает его роману ту его внутреннюю духовную глубину, которая уже и до всякого еще его анализа и осознания и даже независимо от них сразу же улавливается живым, непосредственным чувством. И в этом и лежит причина того, почему путь Булгакова, которым он шел из духовных пространств сознания, характерного для его времени, и который запечатлен в его романе, отчетливо и несомненно воспринимается как путь в направлении к Истине, а не *от* нее. Именно в этом самая суть этого романа — секрет того духовно светлого, ясного, обнадеживающего впечатления, которое он при всей своей трагичности оставляет. И именно этим прежде всего и останутся навсегда в нашей памяти и безымянный Мастер со своей верной Маргаритой, и бродячий философ Иешуа Га-Ноцри, и его вечный спутник, пятый прокуратор Иудеи, всадник Понтий Пилат.

1968, 1986

Часть вторая

С О Ц И У М

ДИАЛОГ БЕЛИНСКОГО И ДОСТОЕВСКОГО: ФИЛОСОФСКАЯ АЛГЕБРА И СОЦИАЛЬНАЯ АРИФМЕТИКА

1

Жанр юбилейной статьи¹ всегда таит в себе искушение — воспользоваться юбилейным поводом для объяснений с современностью. Это коварный путь: по нему можно зайти так далеко, что фигура самого виновника торжества в конце концов окажется всего лишь условной заставкой к таким объяснениям — бледной служебной тенью, вызванной из небытия исключительно ради того, чтобы открыть дверь нынешней злобе дня.

Однако коварство такого искушения тем ведь и держится, что в нем есть своя правда. Юбилеи тех, кто умер для сегодняшней жизни, не отмечают. А уж когда перед нами имя, которое и без всякого юбилея поминается на каждом шагу, причем всякий зовет его себе в союзники, тут даже и об искушении говорить не приходится. Хочешь не хочешь, а дразнящий вызов, который всем этим юбилярам, можно сказать, бросает сегодняшнему дню, надо принимать.

Вот и в нашем случае, в ситуации юбилея Белинского, — как тут уберечься от современной злобы, когда столько лет уже только и слышишь со всех сторон грустные вздохи по поводу состояния нашей критики? Оттого-то, надо полагать, наша литературная печать и устремляется всякий раз с таким азартом отмечать очередной критический юбилей — в надежде, вероятно, извлечь хоть из него какие-то уроки, способные пролить свет на причины столь застойного хронического неприличия. Незадолго перед юбилеем Белинского бурной юбилейной осадой подверглась с этой стороны даже суровая революционно-демократическая крепость публицистической критики Добролюбова, уроки которого вообще-то не так уж и популярны в наши дни. Тем не менее в статье его удосужились заглянуть даже и те, кто вряд ли способен уже чему-нибудь научиться. А теперь вот наступил черед Белинского — его

¹ Статья была написана к 175-летию со дня рождения В.Г. Белинского.

уроков. Попробуй их тут не извлечь — мигом прослывешь чем-то вроде белой вороны — претенциозным снобом или, того хуже, сторонним наблюдателем, остающимся преступно равнодушным посреди всеобщей взволнованности и жажды обновления...

Что ж, шутка, конечно, не объяснение, но свой резон в ней есть, и я не вижу резона его отрицать. Говорить сегодня о Белинском, о его живом для нас значении, отвлекаясь при этом от нынешнего состояния той области литературного творчества, которой он отдал жизнь, и в самом деле и грешно, и нелепо. Так же нелепо и грешно, как и превращать это великое трагическое имя всего лишь в удобный повод для более или менее остроумных ассоциативных упражнений на современные темы, какими бы насущными сами по себе они ни были. Именно поэтому я и хотел бы сегодня, воспользовавшись жанровой свободой юбилейных «чтений», предложить вниманию читателя некий сюжет из духовной биографии Белинского, на который меня давно уже навели мои занятия Достоевским. Не лишенный, как мне кажется, и самостоятельного историко-культурного интереса, он позволит мне в то же время не общими словами, а как бы языком живого примера напомнить и о тех чертах образа Белинского, о тех сторонах его взаимоотношений с литературой, обозначающихся в этом сюжете с какой-то особой, редкостной, даже парадоксальной выразительностью, о которых, по моему глубокому убеждению, мы и должны как раз раньше всего помнить, извлекая «уроки» из опыта наших предшественников в злободневном контексте нынешней литературно-критической ситуации. Если только, конечно, мы действительно хотим извлечь эти уроки и действительно всерьез намерены разобраться в том, почему наша критика, в которой работает столько литературно одаренных — и даже блестяще одаренных — людей, никак не может тем не менее хотя бы отдаленно приблизиться к тому уровню влияния на литературу и общество, какой был доступен критике XIX века. Причем, заметьте, даже и тогда, когда ее представляли люди, наделенные куда меньшим собственно литературным и критическим даром, чем тот, которым был наделен, по общему признанию, Белинский...

2

Рассказывая в 1873 году о своем знакомстве с Белинским, который восторженно принял в 1845 году его первую повесть — «Бедные люди», Достоевский вспоминает о том, каким «страстным

социалистом» он «застал его» в то время. И как Белинский, искренне привязавшийся к нему, тотчас же бросился «обращать» его «в свою веру», прямо начав при этом с главного пункта — атеизма.

И Достоевский заканчивает свой рассказ признанием: «...я страстно принял все учение его» («Дневник писателя», 1873, глава «Старые люди»).

В устах Достоевского, уже с конца 60-х годов обладавшего устойчивой репутацией непримиримого врага атеизма, социализма и революции, поднявшего против «нигилистов» 60-х годов и против их духовных «отцов» 40-х годов во главе с Белинским знамя религии, православного «почвенничества» и противоположного всякой социальной розни церковного «христианского социализма», — в устах *такого* Достоевского это поразительное признание долгие годы выглядело столь неожиданным и неправдоподобным, что многие из писавших о Достоевском просто как бы не замечали его. Оно казалось им, видимо, чем-то вроде обмолвки, хотя и в последующем у Достоевского можно найти немало высказываний, которые свидетельствуют о неслучайности этой формулы. В том числе и еще одно поразительное признание в том же «Дневнике» за 1873 год, что хотя «Нечаевым» он, Достоевский, не был и, вероятно, «не мог сделаться никогда», однако «нечаевцем», то есть человеком, способным ради будущего «общего и *великого* дела» принять участие даже в политическом убийстве, — «не ручаюсь, может, и мог, в дни моей юности», — *«в случае если бы так обернулось дело»*.

Однако простые умозрительные схемы кажутся нам нередко правдоподобнее, чем сама жизнь (особенно если они нам почему-либо больше нравятся). Вопреки всем свидетельствам самого Достоевского, в литературе о нем долгое время господствовало мнение, что уже и в 40-е годы его расхождение с Белинским (вызванное на самом деле совсем другими причинами) произошло прежде всего на основе глубинных мировоззренческих несогласий: якобы изначальное христианство тогдашнего Достоевского так и не было побеждено атеистическим социализмом Белинского и в конце концов даже восстало на него.

Между тем и вся совокупность высказываний на эту тему самого Достоевского, и показания многих его современников¹, и

¹ Например, даже недоброжелательно настроенного к Достоевскому П. Анненкова, который в своих «Литературных воспоминаниях» засвидетельствовал, однако, что в то время «взгляды и созерцание их (Белинского и Достоевского. — И.В.) были одинаковы».

все, что известно нам теперь об участии Достоевского в так называемом «деле Петрашевского», где он был одним из самых крайних, самых «левых», — все это неопровержимо свидетельствует о полной ложности этой схемы. И когда К. Мочульский впервые добросовестно собрал вместе и дал весь этот фактический материал в подробном, едином и связном изложении, посвятив ему целую главу своей известной монографии о Достоевском (Париж, 1947), стало и совсем уже — на уровне почти вещественной осязаемости — ясно, насколько точен был в своем признании Достоевский. И как правы были те, кто давно уже (раньше других Долинин и Кирпотин) призывали внимательно прислушаться к этим его словам.

Да, мы знаем теперь твердо и точно, что Достоевский действительно «принял» тогда «все учение» Белинского и даже пошел по пути практического применения его дальше учителя. Мы знаем более или менее точно даже и все то, *что именно* он «принял», приняв это «учение»: отказ от религии, признание ее безнравственной, отвержение христианских основ нравственности и цивилизации, социалистический идеал устройства общества, оправдание революционного пути такого устройства и т. п.

Но мы очень мало, к сожалению, знаем еще о том, *как именно* он все это принял, *что* убедило его в истинности всех этих идей, *чем, какой логикой* своего обоснования обрели они для него, как он сам же свидетельствует об этом в последней главе своего «Дневника писателя» за 1873 год, статус «святости» и «нравственности», «захватили» своей «обаятельностью» его «ум и сердце» настолько, что «преодолеть» их оказалось впоследствии очень трудно. Ведь даже каторга, как решительно утверждает Достоевский (вопреки тоже очень распространенной умозрительной легенде), не сломила его в обретенной под руководством Белинского социалистической «вере» — для освобождения от нее ему понадобился, как мы знаем, очень долгий и сложный духовный процесс «перерождения убеждений».

Чем же держалась она так долго и упорно? Почему оказалась такой живучей, столь труднопреодолимой?

Вот вопросы, на которые литература о Достоевском действительно не сумела еще до сих пор сколько-нибудь внятно нам ответить. А между тем, как нетрудно понять, они имеют поистине *фундаментальное, исходное* значение для понимания *всей дальнейшей духовной эволюции* Достоевского — для понимания самой логики того таинственного процесса «перерождения убеждений», из

которого вырос весь поздний Достоевский периода его великих романов, — логики обретения им той новой веры, которая рождалась одновременно с отвержением старой, в *неразложимости* этого единого процесса, в контексте живого и страстного диалога с нею.

Вот почему одним из самых важных моментов жизни Достоевского, имеющим, можно сказать, поистине ключевое значение для понимания всей дальнейшей духовной биографии Достоевского, и является для нас, несомненно, именно момент «обращения» его в «веру» Белинского. А тема «Белинский — Достоевский», взятая в этом аспекте (все еще почти не тронутым, в сущности, исследователями), представляет собою одну из самых главных, ключевых тем изучения творчества Достоевского. Ведь это именно Белинский, «обращая» Достоевского, и развернул, очевидно, перед ним всю ту логику своей «веры», которая покорила его своей убедительностью и без которой новая «вера», конечно же, не «захватила» бы так его «ум и сердце». Именно он выстроил перед ним всю ту систему аргументов, благодаря которой социалистически-атеистическая вера эта оказалась впоследствии такой живучей и труднопреодолимой, а логикой своего преодоления способствовала и рождению новой. Вот бы действительно хоть краем уха послушать, как все это происходило, попристутствовать на сеансах этого обращения!..

Но самое замечательное, что мы в известном смысле как раз вполне в состоянии это сделать! Ибо располагаем для этого редкостной, поистине уникальной возможностью.

Нет, это не что-то новое — я имею в виду всего лишь тот, давно уже ставший знаменитым цикл писем Белинского к Боткину начала 40-х годов, к которому множество раз обращались уже все, кто писал о философской эволюции Белинского (обстоятельнее других — Плеханов).

Но все эти обращения предпринимались, как правило, лишь, так сказать, для демонстрации, удостоверения и иллюстрирования соответствующими цитатами *самого факта* перехода Белинского на новые мировоззренческие позиции, запечатленного в этом цикле, — от периода «примирения с действительностью» (на основе соответственно понятой философии Гегеля) к ее отрицанию, к социализму, атеизму, революционности, а позднее и к материализму.

Между тем особая выразительность и ценность этого замечательного эпистолярного памятника в том как раз и состоит, что

он позволяет не просто проиллюстрировать (и в самом деле очень ярко) все основные опознавательные философские приметы «новой веры» Белинского и все основные «вехи» перехода к ней, но в какой-то мере уловить и *сам живой процесс* этого перехода — процесс *самой выработки* Белинским этой новой его веры. Мы все время слышим в этих письмах как бы живой голос Белинского, ощущаем живое движение его мысли со всеми ее реальными взлетами, остановками, новыми обретениями, недоумением и даже порой отчаянием, когда новое, только что радостно принятое воззрение оборачивается вдруг проблемами, с которыми трудно справиться, — мы присутствуем, словом, при живом процессе рождения новых убеждений и сживания с ними, за которым все время угадывается, а порой и очень ярко проступает та скрытая внутренняя логика их обоснования, которой Белинский как бы сам себя и «обращает» в новую веру, сам себя (а заодно и Боткина) и убеждает. И нет никаких оснований сомневаться в том, что это и есть *та самая логика*, которую через несколько лет он обрушит и на Достоевского, «обращая» его. Ибо вряд ли он будет его убеждать *не так и не тем, как и чем* незадолго до того убедил самого себя.

Вот почему при некотором усилии воображения (вполне в данном случае допустимом, поскольку нам не требуется забывать о его условности) мы, слушая голос Белинского, звучащий в его письмах, действительно можем позволить себе воспринимать его и как голос, обращенный к Достоевскому. Мы можем внимать ему, как бы присутствуя при их беседах (или, если угодно, как бы прослушивая воображаемые пленки с записями монологов Белинского), — с тем чтобы попытаться уловить, чем же все-таки и как именно сумел он убедить своего юного поклонника, развертывая перед ним свою «веру».

Прослушаем же эти «записи». И попробуем начать с того знаменитого письма Белинского к Боткину от 1 марта 1841 года, которое считается одним из самых первых и ярких свидетельств начавшегося в тот период отхода Белинского от своего «примирения с действительностью» и от философии Гегеля как «алгебры» этого «примирения» (в отличие от Герцена, для которого она была «алгеброй революции»). Именно здесь он выдвигает против Гегеля аргументацию, сходство которой с будущей аргументацией Ивана Карамазова против Бога и его Мировой Гармонии давно уже отмечено исследователями и ныне согласно признается всеми, хотя интерпретируется и по-разному.

Вслушаемся же еще раз в эту аргументацию.

3

Итак, Белинский пишет Боткину:

«Я давно уже подозревал, что философия Гегеля — только момент, хотя и великий, но что абсолютность ее результатов ни к <...> не годится, что лучше умереть, чем помириться с ними <...> Субъект у него не сам себе цель, но средство для мгновенного выражения общего, а это общее является у него в отношении к субъекту Молохом, ибо, пощеголяв в нем (в субъекте), бросает его, как старые штаны. Я имею особенно важные причины злиться на Гегеля, ибо чувствую, что был верен ему (в ощущении), мирясь с расейскою действительностию <...> Ты — я знаю — будешь надо мною смеяться, о лысый! — но смейся как хочешь, а я свое: судьба субъекта, индивидуума, личности важнее судеб всего мира и здоровья китайского императора (т. е. гегелевской *Allgemeinheit*¹). Мне говорят: развивай все сокровища своего духа для свободного самонаслаждения духом <...> стремись к совершенству, лезь на верхнюю ступень лестницы развития, — а споткнешься — падай — черт с тобою — таковский и был сукин сын... Благодарю покорно, Егор Федорович, — кланяюсь вашему философскому колпаку; но со всем подобающим вашему философскому филистерству уважением честь имею донести вам, что если бы мне и удалось влезть на верхнюю ступень лестницы развития, — я и там попросил бы вас отдать мне отчет во всех жертвах условий жизни и истории, во всех жертвах случайностей, суеверия, инквизиции, Филиппа II и пр. и пр.: иначе я с верхней ступени бросаюсь вниз головою. Я не хочу счастья и даром, если не буду спокоен насчет каждого из моих братьев по крови, — костей от костей моих и плоти от плоти моя. Говорят, что дисгармония есть условие гармонии; может быть, это очень выгодно и усладительно для меломанов, но уж, конечно, не для тех, которым суждено выразить своею участью идею дисгармонии... Что мне в том, что я уверен, что разумность восторжествует, что в будущем будет хорошо, если судьба велела мне быть свидетелем торжества случайности, неразумия, животной силы? Что мне в том, что моим или твоим детям будет хорошо, если мне скверно и если не моя вина в том, что мне скверно? Не прикажешь ли уйти в себя? Нет, лучше умереть, лучше быть живым трупом!»

Как видим, этот бунт Белинского против Гегеля (все «толки» которого о нравственности — «вздор суший», ибо в созданной им

¹ Всеобщности (нем.).

метафизической модели мира «нет нравственности») и в самом деле очень напоминает собою знаменитый бунт Ивана Карамазова. И притом напоминает не какими-то отдельными, пусть даже разительными, совпадениями в чувстве, интонациях или даже прямых формулах, но прежде всего самым своим существом. Самим, если можно так выразиться, методологическим своим характером.

В самом деле, — и в том, и в другом случае перед нами, как сказали бы мы сейчас, бунт прежде всего *экзистенциальный*: и Белинский, и Иван, оба они опровергают своих «оппонентов» вовсе не теоретически — не тем, что выдвигают против них какие-то аргументы, подвергающие сомнению саму, например, вероятность, логическую допустимость соответствующих моделей мира. Напротив, как Иван объявляет, что «принимает Бога прямо и просто», то есть готов верить, «как младенец», и в его существование, и в Промысел его, и в конечную Мировую Гармонию, которая явится драгоценным результатом всего мирового процесса с его страданиями и кровью, так и Белинский рассуждает все время как бы изнутри гегелевской картины мира, где движущей силой и устроителем мирового процесса является Всемирный Дух, — как бы принимая эту метафизическую модель бытия.

Однако оба они, принимая эти, как выражается Иван, гипотезы умозрительно, теоретически, не принимают их *в принципе*, по их *нравственной сути*: они восстают на них всем своим человеческим существом, всем живым, непосредственным нравственным своим чувством, присущим их живой, реальной, «эвклидовой» природе, которая не способна признать нравственным такое устройство мира, когда *необходимо* предусматривается достижение конечной гармонии ценой крови и страданий бесчисленных живых личностей (у Ивана — прежде всего детей).

Именно это зная — зная *живой личности*, которой «скверно», которая в этом не виновата и которой не становится лучше оттого, что ей обещано в будущем всеобщее блаженство, — выдвигают они против навязываемого им порядка и закона.

И именно поэтому оба они, до конца оставаясь верными этому нравственно-экзистенциальному своему *бунту*, и возвращают почтительнейше свой «билет» на вход в райское здание конечного торжества добра и справедливости: один — Всемогущему Творцу, другой — Философскому Колпаку Егора Федоровича, то есть гегелевскому Мировому Разуму...

Неслучайность этих совпадений в самой философской логике «бунта» Ивана Карамазова и бунта Белинского, не говоря уж о пря-

мой фразеологической переключке, в наше время признается, как уже сказано, практически всеми, кто об этом пишет. Но ведь тем самым неслучайные эти совпадения действительно очень многое могут сказать нам о том, каким же именно образом и чем прежде всего удалось Белинскому обратить в свою веру молодого Достоевского. Ведь если именно нравственно-экзистенциальная логика бунта против гегелевской *Allgemeinheit* и стала у Белинского начальной отправной точкой, фундаментальным основанием его «обращения» в новую атеистическую и социалистическую веру, то именно с этого главного, исходного пункта такого обращения — с главного своего «довода» против Бога (или Мирового Разума, что в данном случае одно и то же) — Белинский непременно и должен был, конечно, начать, «обращая» Достоевского в свою «веру». Это, кстати, удостоверено, в сущности, и самим Достоевским, засвидетельствовавшим, что Белинский прямо «начал» именно с «атеизма», с «безнравственности религии». В контексте указанных совпадений, наполняясь их конкретным содержанием, свидетельство просто не может быть расшифровано как-то иначе и, таким образом, можно уверенно предположить, что именно непосредственная нравственная убедительность логики этого экзистенциального бунта, которая не случайно с первых же веков христианства поставила перед христианской догматикой труднейшую проблему так называемой теодицеи, сразу же и «захватила» Достоевского, заставила его страстно внимать блистательному красноречию своего учителя, сумевшего неотразимо развить эту тему. Во всяком случае, она так запала ему в душу, так вошла в него, что и стала, как он сам это признал, главным его мучением в том знаменитом «горниле сомнений», через которое прошла его «осанна». Потому-то через много лет, когда он наконец справился с нею, он и сумел построить на ее основе те потрясающие, огненные, самые «сильные» в мире «атеистические выражения» против Бога, которые он доверил одному из главнейших своих героев.

4

Однако не забудем, что экзистенциальный нравственный бунт Белинского против Бога ли, гегелевского ли Мирового разума, допускающих мировое зло, — это было только начало его духовного пути к новой «вере». Из этого начального ростка у Белинского выросла *целая система* его новой «веры», которую он позднее и развернул перед Достоевским.

И вот здесь, когда мы начинаем знакомиться с этой системой, отправной точкой которой было такое ясное и понятное в своих истоках первичное нравственное чувство, мы оказываемся перед рядом не таких уж простых вопросов. Эти вопросы касаются понимания того, на какой же логике могли возникнуть некоторые очень важные пункты этой системы, если Белинский отправлялся от той логики бунта, которую мы только что продемонстрировали. Причем трудности такого понимания настолько существенны, что без преодоления их просто невозможно понять, почему не только отправной пункт, но и «все учение» Белинского в целом показалось Достоевскому и было воспринято им как неотразимое.

В самом деле, Белинский расстается с гегелевской *Allgemeinheit* и отвешивает издевательский поклон Философскому Колпаку Егора Федоровича во имя, как мы видели, живой личности, которая есть не средство, а цель. Это его изначальный пункт, его новое знамя, и понятно, почему он так много и страстно пишет теперь об этом «пункте» Боткину.

Например, в письме от 13 марта 1841 года: «Некогда ты писал мне, что во мне нет *Entsagung*¹ и я чуть было не пришел в отчаяние, что у меня нет этой прекрасной вещи, — даже думал, где бы прикупить оной или (к чему я более привык) призанять. У меня и теперь нет ни *Entsagung*, ни *Résignation*², — и я не хочу ни того, ни другого, не видя в них нужды. То и другое есть отрицание себя для общего, а я ненавижу общее, как надувателя и палача бедной человеческой личности».

Или в письме от 27—28 июня 1841 года: «Во мне развилась какая-то дикая, бешеная, фанатическая любовь к свободе и независимости человеческой личности <...> Личность человеческая сделалась пунктом, на котором я боюсь сойти с ума...»

Понятно и то, что, отталкиваясь от этого центрального «пункта», Белинский страстно настаивает теперь на безусловном праве человеческой личности отстаивать себя, бороться за свое счастье, не быть жертвой «дисгармонии» — прежде всего, естественно, социальной. Это тоже лежит в русле заявленной логики, и потому Белинский и восстает теперь против всего, что в реальной жизни подавляет и унижает человека, заставляет его страдать.

«Какое имеет право подобный мне человек стать выше человечества, отделиться от него железною короною и пурпуровой

¹ Отречение (нем.).

² Покорность судьбе (фр.)

мантиею? <...> Какое право имеет он внушать мне унижительный трепет? Почему я должен снимать перед ним шапку? <...> Посмотри на лучших из них — какие сквернавцы, хоть бы Александр-то Филиппович¹; когда эгоизм их зашевелится — жизнь и счастье человека для них нипочем <...> Нет, не должно быть монархов, ибо монарх не есть брат людям <...> Люди должны быть братья и не должны оскорблять друг друга ни даже тенью какого-нибудь внешнего и формального превосходства...»

И еще: «Социальность, социальность — или смерть! Вот девиз мой. Что мне в том, что живет общее, когда страдает личность? <...> Что мне в том, что для избранных есть блаженство, когда большая часть и не подозревает его возможности? Прочь же от меня блаженство, если оно достояние мне одному из тысяч! Не хочу я его, если оно у меня не общее с меньшими братьями моими!..»

Понятно, наконец, и то, как, двигаясь в русле этой логики, Белинский приходит в конце концов к социализму, идея которого становится для него, как он сам пишет (8 сентября 1841 г.), «идеєю идей, бытием бытия, вопросом вопросов, альфой и омегой веры и знания. Все из нее, для нее и к ней. Она вопрос и решение вопроса».

«Решение вопроса» — потому что именно в этом идеале, именно в социалистическом устройстве общества, основанном на братстве и равенстве людей, он и видит теперь возможность разрешения той самой проблемы, перед которой остановилось его нравственное чувство, возмущившееся гегелевским оправданием социальной и исторической «дисгармонии», — видит возможность навсегда покончить с этой бесчеловечной «дисгармонией». Это для него единственно достойный человека и единственно реальный способ утверждения и обеспечения прав каждой личности на «жизнь и счастье». И потому-то со всей безудержностью своей страстной натуры, словно рассчитываясь с самим собой за недавнее «примирение» с «гнусной российской действительностью», Белинский и отдается теперь этой идее реального обеспечения «жизни и счастья человека».

Но вот тут-то он и подходит к пункту, благодаря которому идея социализма становится для него одновременно и «вопросом и решением вопроса». «Решением» — в идеале, а «вопросом» — на практике.

¹ Александр Македонский.

Действительно, если социализм — единственно возможное «решение вопроса» в принципе, то как это решение осуществить в реальности? И не в какой-то далекой, туманно чаемой конечной гармонии, а в ближайшем обозримом будущем, которое можно готовить уже сейчас? Сама постановка вопроса о праве личности именно на живое, сегодняшнее счастье необходимо выводит Белинского к этой проблеме.

И вот ответ, который он дает.

«Нет ничего выше и благороднее», как способствовать ходу и развитию «социальности», — опять повторяет он. И продолжает: «Но смешно и думать, что это может сделаться само собою, временем, без насильственных переворотов, без крови. Люди так глупы, что их насильно надо вести к счастью¹. Да и что кровь тысячей в сравнении с унижением и страданием миллионов. К тому же: *Fiat justitia — pereat mundus!* ² <...> Я все думал, что понимаю революцию — вздор — только начинаю понимать. Лучшего люди ничего не сделают...» «В истории мои герои — разрушители старого <...> Знаю, что средние века — великая эпоха <...> но мне приятнее XVIII век — эпоха падения религии: в средние века жгли на кострах еретиков, вольнодумцев, колдунов; в XVIII — рубили на гильотине головы аристократам, попам и другим врагам бога, разума и человечности...»

Это — в письме от 8 сентября 1841 года. А чуть раньше, 28 июня, Белинский дает даже и такую формулу:

«Я понял <...> кровавую любовь Марата к свободе, его кровавую ненависть ко всему, что хотело отделяться от братства с человечеством <...> Я начинаю любить человечество маратовски: чтобы сделать счастливою малейшую часть его, я, кажется, огнем и мечом истребил бы остальную...»

Но ведь тут мы действительно вправе поставить перед Белинским некоторые недоуменные вопросы, которые, вероятно, не могли не возникать и у Достоевского, когда тот излагал ему свое *profession de foi*³.

В самом деле: отвергнув из нравственных соображений провиденциальное обеспечение будущей «гармонии», предусматривающее «дисгармонический» ход исторического процесса (будущая тема Ивана Карамазова), Белинский приходит, как видим, к

¹ «Где и когда народ освободил себя? — пишет Белинский П.В. Анненкову 15 февраля 1848 г. — Всегда и все делалось через личности».

² Да свершится правосудие, хотя бы мир погиб! (*лат.*)

³ Исповедание веры (*фр.*).

утверждению, что ради построения реальной социальной гармонии не только можно, но даже и должно, если потребуется, «огнем и мечом» истребить если не большую часть человечества, то по крайней мере тысячи, — людей надо насильно вести к счастью, «всегда и все» делалось только «через личности» и никогда «без крови»...

Но как же быть в таком случае с тем самым нравственным чувством, которым все начиналось? С тем чувством, которое только недавно еще, как помним, готовилось с вершины «исторической лестницы» потребовать у гегелевского Абсолютного Духа отчет «во всех жертвах условий жизни и истории» и вернуть ему билет на право входа в здание конечной Гармонии? Разве новое *profession de foi* Белинского устраняет наше право на эти трагические вопрошания и устраняет саму эту ситуацию?

Пусть предыдущую историю с ее жертвами, насилием, жестокостью, страданиями ушедших в небытие бесчисленных поколений (не говоря уже о болезнях, смерти и прочих ее постоянных естественных «дисгармониях») уже не изменишь, и она не перестанет существовать. Но ведь когда Белинский начинает настаивать, что люди сами, не полагаясь на сомнительные перспективы религиозного рая или конечного торжества разумности в объективном развитии Мирового Духа, должны установить на земле социальную гармонию, он, как мы только что слышали, готов ради этого согласиться даже и на очевидные «дисгармонии», поскольку «само собой ничего не сделается». Так что о спокойствии «на счет каждого из моих братьев по крови» тут говорить тоже никак не приходится. И тем не менее билет в эту будущую социальную гармонию он в данном случае не только не возвращает, но готов даже и насильно выдавать его миллионам глупцов, которых надо пестом железным вести в ожидающий их социальный рай...

Метаморфоза действительно поражающая! Словно какой-то иной, новый порядок отсчета устанавливается в его нравственном сознании, и он, по-прежнему свято убежденный, что социализм — это время, «когда никого не будут жечь, никому не будут рубить головы» (письмо от 8 сентября 1841 г.), с какой-то странной отпущенностью и готовностью приучает себя одновременно и к языку жестокости. И даже порою как бы бравирует им — своей свободой обращения с ним, своей способностью низвести его — как бы между прочим — даже и до привычной бытовой метафоры. То, избличая Панаева в барстве и самолюбии, он замечает мимоходом — «от таких недостатков должно исправлять лю-

дей гильотиною» (13 апреля 1842 г.). То, рассказав, как сосед-чиновник избил жену, в гневе восклицает: «Выслушав эту историю, я заскрежетал зубами — и сжечь злодея на малом огне казалось мне слишком легкой казнью, и я проклял свое бессилие, что не мог пойти и убить его как собаку...» (8 сентября 1841 г.).

Что же произошло? Белинский забыл о том вопросе, который он задавал Гегелю?

Но как забыть, если переход к исповеданию новой революционной и социалистической веры как раз и был непосредственно стимулирован у него именно этим вопросом?..

Или, может быть, в своем увлечении новой верой Белинский просто не заметил противоречия со своим исходным мотивом — не заметил, что новая историческая программа не избавляет от необходимости ответить на тот же нравственный вопрос, и здесь провоцируемый таким же противоречием конечной гармонической цели с дисгармонией средств?

Но при всех крайностях своей увлекающейся натуры Белинский обладал все же слишком незаурядным интеллектом, чтобы не замечать подобного рода очевидностей.

Нет, Белинский не уходит от трудностей и не противоречит себе. Его увлечение новой верой отнюдь не легковесно, и у него *есть ответ* на все эти неизбежно встающие перед ним и как бы повторяющиеся вопросы о нравственной оправданности «дисгармонии» во имя «гармонии». И этот ответ есть уже и в цитированных письмах к Боткину, хотя он и не сформулирован здесь по всем правилам школьной внятности. Его нужно услышать.

Он — в том новом взгляде на историю и ее нравственные проблемы, который приходит к Белинскому с отказом веры в исторический процесс, запрограммированный и предопределенный Мировым Разумом или Провидением, что в данном контексте одно и то же. Другими словами, ответ этот — в том новом мирозерцании, которое постепенно вырабатывает Белинский в процессе усвоения им сначала атеистического, а потом и материалистического видения мира, в вытекающих из этого видения новых принципов ориентации человека в мире.

Для нас несущественно сейчас, как именно, на основании каких доводов, убедительных для него, человека новой, сциентистской, несомненно, культуры с ее приматом разума, Белинский принимает атеизм. Ясно, во всяком случае, что не по одной той логике нравственного протеста против верховного абсолютного начала, сделавшего в мире необходимым зло, которую я демон-

стрировал выше. Недаром и Достоевский называет впоследствии этот протест именно *бунтом*: то, что нам не нравится, как устроил Бог мир, еще не доказательство, что его, Бога, нет, отрицать его мы не имеем еще права, можем только бунтовать (точно так же, кстати, как и логика: «Если Бога нет, то все позволено», — тоже еще не доказательство его существования). Принятие сначала атеистического, а позднее и атеистически-материалистического взгляда на мир было обусловлено, конечно, у Белинского (как позднее у Достоевского) гораздо более широким спектром духовных воздействий и аргументов, связанных со всем движением послевозрожденческой духовной культуры, с распространением естественно-научных знаний, с перестройкой всей структуры «образованного» сознания эпохи на принципах научно-сциентистского подхода к миру, и т. д.

Но каковы бы ни были эти воздействия и влияния, для нас важно сейчас прежде всего то, что рождение этого нового материалистически-атеистического взгляда на мир происходило все-таки у Белинского в непосредственном соотнесении, более того — практически *одновременно* с переживанием им отказа от былой веры в Высшую Разумность дисгармонического хода истории. То есть — в постоянной прямой перекличке именно с той нравственно-экзистенциальной логикой, которая и составляла содержание этого бунта. Это были два главных исходных постулата его новой философской «алгебры» — бунт непосредственного нравственного чувства против Высшего разума, строящего конечную гармонию на крови и страданиях человечества, и принятие атеистической «веры», которое, с логической точки зрения, могло быть тоже только актом экзистенциального постулирования. И, следовательно, нам действительно было бы не просто нежелательно, но мы, можно сказать, вообще не имеем права рассматривать и оценивать его новую философскую «алгебру» вне этого факта укорененности ее одновременно в этих двух исходных ее постулатах, оказавшихся, в конце концов, в столь очевидном конфликте. Что мы и сделали, задав Белинскому те недоуменные вопросы, которые заставило нас поставить предложенное Белинским практическое решение проблемы социализма.

Послушаем же теперь монологи Белинского на *эту* тему. И попробуем разобраться, какая же логика новой философской атеистически-социалистической «алгебры» Белинского должна была примирить — и действительно в его сознании примирила — эти два конфликтующих друг с другом исходных ее постулата — теорети-

ческого, так сказать, атеизма и непосредственно экзистенциальной человеческой жажды «жизни и счастья» на условиях справедливости и свободы, единого и всеобщего нравственного порядка.

5

Процесс усвоения атеистически-материалистического взгляда на мир вполне отчетливо выказывает себя у Белинского уже, повторяю, и в цитированных мною письмах 1841—1842 годов, хотя здесь еще на каждом шагу мы встречаемся со старой, привычной для Белинского терминологией: «враги Бога, разума и человечности», «Беранже — ...христианнейший поэт, любимейший из учеников Христа» и т. п. Но все это уже и в 1841 году лишь оболочка, лишь неизжитые метафоры, в лучшем случае несущие в себе последние колебания и сомнения, но уже не отвечающие сути вызревающего в Белинском нового мировоззрения. И все эти метафоры сразу же исчезают, наполняясь иным, новым смыслом, как только он берет эти образы и понятия в их собственном значении и адресует им, взятым в этой их собственной сути, свое новое к ним отношение.

«Я ругал тебя за Кульчицкого, — пишет он Боткину 8 сентября 1841 года, — что ты оставил его в теплой вере в мужичка с бородакою, который, сидя на мягком облачке, <...> под себя, окруженный сонмами серафимов и херувимов, и свою силу считает правом, а свои громы и молнии — разумными доказательствами. Мне было отрадно, в глазах Кульчицкого, плевать ему в его гнусную бороду».

В этом презрении Белинского к «теплой вере» в мужичка на облаке, считающего свою силу правом, тот же, как видим, смысл, что и в его негодовании на гегелевскую *Allgemeinheit*. Потому и плюет он в его «гнусную бороду», и в этом расплевывании с былой своей верой, тем более раздражающей в других, что сам только-только от нее отделался, содержится уже *implicite* вся та программа новых мировоззренческих принципов и критериев, которую будет развивать Белинский до конца своих дней. В 1847 году (17 февраля) он напишет Боткину, познакомившись с позитивной философией О. Конта: «Этот человек — замечательное явление, как реакция теологическому вмешательству в науку <...> Метафизику к черту: это слово означает сверхнатуральное, следовательно, нелепость <...> Освободить науку от призраков трансцендентализма в *théologie*, показать границы ума, в которых его деятельность пло-

дотворна, оторвать его навсегда от всего фантастического и мистического — вот что сделает основатель новой философии».

Но оторвать человеческий ум от всего «фантастического и мистического», увидеть мир в измерениях, исключаящих все «сверхнатуральное», — это значит прежде всего совсем по-новому увидеть в нем самого человека. Вот почему Белинский так настойчиво и повторяет теперь, что его *центральный* пункт — личность. В этих словах не только утверждение нравственной первозначимости человеческой личности, благо которой становится для Белинского высшим ценностным мерилom. В этих словах и новое осознание «центральности» человеческого *места* в истории, новое осознание реального *положения* человека в объективном мире бытия.

Каково же оно, это место, это положение, какие чувства вызывает оно теперь у Белинского?

Ну, во-первых, никак нельзя сказать, что один лишь восторг. «Человек смертен, подвержен болезни, голоду, должен отстаивать с бою жизнь свою, — это его несовершенство», — напишет Белинский в 1847 году (в том же письме), но горькие размышления об этом «несовершенстве» идут постоянным фоном по отношению к его политическим и философским декларациям с самого начала 40-х годов, органически срастаясь с ними. На эти мотивы обычно почти не обращают внимания, а между тем они носят отнюдь не частный, сугубо личный характер, как это большей частью понимается, а имеют очень существенное, в известном смысле, можно сказать, даже *методологическое* значение. Заметим, ведь они появляются у Белинского и начинают настойчиво звучать именно в тот самый период, когда он расстается с гегелевской *Allgemeinheit* и с «мужичком на облаке». Все чаще и чаще встречаем мы в письмах к Боткину размышления, советы и сентенции, поначалу способные даже и озадачить — так не вяжутся они как будто бы с бодрым, даже увлеченным радикализмом Белинского этой поры, с оптимистическими его упованиями на «социальность», с его такой как будто бы радостной переполненностью обретенной им новой верой.

Вот, к примеру, то же письмо к Боткину (от 13 марта 1841 г.), где Белинский гордо заявляет, что нет у него ни *Entsagung*, ни *Résignation* и что он не хочет ни того, ни другого, не видя в том нужды: «...то и другое есть отрицание себя для общего, а я ненавижу общее, как надвателя и палача бедной человеческой личности».

А сразу же вслед за этим — строки: «Но я думаю, что человеку надо быть *себе на уме* насчет жизни и больше всего опасаться при-

давать ей много важности. Ты тонешь в реке: удалось выплыть — хорошо, можно позаняться тем или другим, хоть пообедать лишний раз; тонешь — утешай себя мыслью, что все равно <...> глупо остаться жить, как и умереть. Чтобы наслаждаться жизнью, надо иметь в запасе несколько холодности и презрения к ней и спешить на ее призывы и обольщения, как ехать с визитом к человеку, который очень нужен и важен для тебя со стороны внешних обстоятельств, но с которым у тебя нет ничего общего, которого ты не любишь и не уважаешь за личный характер; и вот ты едешь к нему и думаешь: застану дома — хорошо, мои делишки поправятся; не застану — еще лучше, избавлюсь от неприятности дружески беседовать с неприятным для меня человеком...»

Что делать Боткину, который спрашивает совета, делясь с Белинским своими матримониальными надеждами и сомнениями?

Прежде всего понять, что «минуты нашего бедного существования так кратки и подвержены надувательству», «жизнь наша так коротка и дрянна», что, с одной стороны, следует быть «осторожными в сколько-нибудь важных случаях», а с другой стороны — «если мы будем гадать — чет или нечет, то она пронесется мимо носу, а мы останемся с четом или нечетом <...> И потому, мой милый Боткин, смотри, как обстоятельства установятся, и верь, что-то и другое все равно: не женись, ты ничего не выиграешь (ибо зевота не есть выигрыш) и ничего не проигрываешь (ибо не сковываешь себя); женись, ты опять столько же рискуешь проиграть, сколько и выиграть. Через несколько лет не будет ни нас, ни костей наших, — и кому будет не лень и подумать о том, над чем ты теперь так много и крепко думаешь...»

Через год (13 апреля 1842 г.), потрясенный смертью двадцатипятилетней жены Краевского («она только начинала жить, и ей так хотелось жить, она так боялась умереть!»), Белинский пишет:

«Я понимаю теперь и египетское обожествление идеи смерти, и стоицизм древних, и аскетизм первых веков христианства. Жизнь не стоит труда жить: желания, страсти, скорбь и радость — лучше бы, если б их не было. Велик Брама — ему слава и поклонение во веки веков! Он порождает, он и пожирает, все из него и все в него — бездна, из которой все и в которую все! Леденеет от ужаса бедный человек при виде его! Слава ему, слава: он и бьет-то нас, не думая о нас, а так — надо ж ему что-нибудь делать. Наши мольбы, нашу благодарность и наши вопли — он слушает их с цигаркою во рту и только поплевывает на нас, в знак своего внимания к нам <...>

Погибающая собака возбуждает в нас жалость, мухи гибнут тысячами на наших глазах — и мы не жалеем их, ибо привыкли думать, что случайно рождаются и случайно исчезают. А разве рождение и гибель человека не случайность? Разве жизнь наша не на волоске всечасно и не зависит от пустяков? <...> Разве Бог не всемогущ и не безжалостен, как эта мертвая и бессознательно-разумная природа, которая матерински хранит роды и виды по своим политико-экономическим расчетам, а с индивидуумами поступает хуже, чем злая мачеха? Люди в глазах природы то же, что скот в глазах сельского хозяина: хладнокровно решает она: этого на племя пустить, а этого зарезать. Из 100 младенцев едва ли один достигает юности, а из 10 мужей едва ли один умрет стариком. Долговременный мир усиливает народонаселение, — и *благое провидение* посылает моровую язву. Что все это? — политико-экономический баланс природы или провидения — называя как хочешь.

И однако ж мысль, что уж нет, был человек — и нет его, и уже не будет, что бездна разделяет труп от живых, — ужасная, сокрушительная мысль. Время — целитель, делает свое; волны жизни на болоте ежедневности изгладят из памяти милый образ — человек снова полюбит; это утешение, но утешение ужасное. Что же такое личность после этого, если не сосуд с драгоценною жидкостью: аромат вылился — и сосуд бросают за окно!..»

Как все это понять? Колебания, малодушие, слабость? Временные отступления от программы социальной активности?..

Да ни в какой мере. Просто чуткая душа Белинского и его мощный, ясный интеллект осознают, перемалывают, осваивают те трагические истины, которые неизбежно должен принять в себя и с которыми должен сжиться всякий сколько-нибудь серьезно думающий и отдающий себе отчет в своих выборах человек, принявший позицию атеистического гуманизма, познавший, что люди в мире одни, отбросивший всякую «трансцендентальность» и «сверхнатуральность» как «нелепость», отказавшийся от «теплой веры» в мужичка с «гнусной бородой» самодурства и безжалостной силы. Истины эти трагичны, у мертвой «бессознательно-разумной» природы «борода» оказывается не менее гнусной и даже более ужасной, способной леденить сердце сокрушительными мыслями о жалкой нелепости человеческих «желаний, страстей, смерти и радости». Но все это приходится, однако, принять и признать — как обратную сторону той самой медали, на лицевой стороне которой Белинский пишет: «Атеизм».

В картине мира, открывающейся перед нами через оптический фокус Мирового Духа или «мужичка на облаке», которому вменяется функция абсолютного виновника мирового зла, «нет нравственности», замечал Белинский. Верно. Ее *нет* здесь в том смысле, что такая «конструкция», рассматриваемая по отношению к абсолютным требованиям нравственного чувства, суду которого она, безусловно, подлежит, действительно обнаруживает свой *отрицательный* нравственный смысл.

Но там хоть было с кого спросить за весь этот порядок, за все жертвы эволюции и истории, за страдания людей. А что делать, когда перед нами разворачивается картина, в которой нравственности *вообще* нет — ни положительной, ни отрицательной? Что делать, когда Провидение покинуло свое место ответчика, а место Абсолютного Разума заняли законы мертвой природы, «бессознательно-разумно» заботящейся лишь о продолжении биологического существования человеческого племени, неизвестно зачем и для чего ей понадобившегося? С кого здесь спрашивать? С нелепых, бессознательных, «невменяемых» действий природного космоса, который неизвестно как и для чего это племя когда-то породил и так же неизвестно для чего когда-нибудь его убьет? Но «воля твоя, а я не могу, — пишет Белинский Боткину 9—10 декабря 1842 года, — питать враждебности против волка, медведя или бешеной собаки, хотя бы кто из них растерзал чудо гения или чудо красоты, так же, как я не могу питать враждебности к паровозу, раздавившему на пути своего человека».

Ответствен и вменяем перед судом человеческой нравственности Молох, *сознательно* пожирающий человека, *слышащий* его жалобы и *поплевывающий* на него через сигарку.

Но как может быть ответственен Молох — паровоз, бездушная и мертвая махина какого-то куда-то катящегося кома материи, разогревающегося внутри себя в этом движении до тех пор, пока на нем появится плесень жизни?..

Да, истины эти действительно трагичны — настолько трагичны, что может показаться даже непонятным, откуда же черпает в таком случае Белинский силы и стимулы для пропаганды социальной активности, для любви к человечеству.

Действительно, согласно какой логике приписывает он к слову «Атеизм» слова «Социализм» и «Революция» на лицевой стороне той же медали, обратную сторону которой составляют эти трагические истины?..

Но в том-то и дело, что согласно логике этой же самой «оборотной» стороны.

6

Да, человек ничтожен и слаб перед всеильным бессмысленным Брамой, который пасет его, как скотину, и когда заблагорассудится — пожирает, даже не устаивая прислушаться к его воплям. Ему, человеку, не к кому в этом равнодушном мире «политико-экономических» расчетов природы обратиться за помощью — он одинок в нем со своим разумом, волей, любовью к себе и себе подобным, абсолютно и трагически одинок и конечен.

Но разве в этой оставленности его на самого себя не может он найти одновременно и источник некоей жизненной силы, пробуждающей его к активности, помогающей придать смысл его естественной любви к жизни и жажде ее?..

«Человек смертен, подвержен болезни, голоду, должен отстаивать с бою жизнь свою, — это его несовершенство», — пишет, как помним, Белинский Боткину в 1847 году. Однако тут же и продолжает: «...но им-то [то есть этим же «несовершенством». — *И.В.*] и велик он, им-то и мила и дорога ему жизнь <...> Застрахуй его от смерти, болезни, случая горя — и он — турецкий паша, скучающий в ленивом блаженстве, хуже — он превратится в скота...»

Уже, так сказать, не в того скота, которого пасет Брами, а в скота, подобного самому Бrame, вечному и бессмысленному...

Белинскому приходится признать, что, расплевываясь с гнуснобородым мужичком на облаке, человек лишает образ мира нравственного измерения и обнаруживает, что этому измерению может подлежать только сфера его собственного жизненного творчества — да и то в ограниченных пределах его смертной земной природы?..

Да, это так. Но зато, освобожденный от упований на всеилие Провидения, на гарантированность им конечной Гармонии (против чего восстает к тому же его нравственное чувство), он обретает хотя бы в этой, земной (и прежде всего социальной, конечно) сфере полную суверенность своих действительных, реальных сил и возможностей, обретает ощущение всей полноты собственной своей ответственности за все, что зависит от его воли и разума.

Вот почему в цитированных только что словах Белинского и слышится так явственно отчетливый призыв пафоса, который продиктовал позднее Горькому его знаменитую формулу: «Человек — это звучит гордо!»

И вот почему чем сильнее ощущает Белинский трагизм человеческой мгновенности в этом мире, тем одновременно отчетливее и требовательнее предстает перед ним и вся полнота челове-

ческой ответственности за устройство на земле такой жизни, которая отвечала бы требованиям нравственного идеала, — общества всеобщего братства, равенства и любви.

Вот в этом-то новом осознании Белинским реального места и положения человека в мире — положения, которое осознается им одновременно и как трагическое, и как великое, — и заключается разгадка того, почему он разрешает теперь человеку то, в праве на что отказывал «мужичку на облаке», — «дисгармонические» средства для устройства будущей социалистической «гармонии».

Да, он разрешает теперь такую «дисгармонию» убежденно и без колебаний. Ибо что же может его здесь теперь остановить? Непосредственное нравственное чувство, которое протестует против страданий и крови?

Конечно, оно по-прежнему протестует, на то оно и нравственное чувство. И оно в этом протесте совершенно право. Недаром Белинский и мечтает о будущем как о таком времени, когда именно и не будет ни казней, ни пыток, ни унижений, ни мучительства, ни жестокости и несправедливости.

Но разве то же самое чувство не обязано протестовать и против всей той крови, жестокости, мучений и страданий, которые *неминуемо останутся уделом человечества*, если сегодня не положить им предел? А как положить этот предел, если само собою ничего не делается?..

В этом и состоит теперь основная нравственная дилемма нового мировоззрения Белинского, в центре которого помещается человек — единственный устроитель своего социального бытия, несущий всю, полную ответственность за то, как оно будет устроено.

Он не несет и не может нести такую ответственность за прошлое: оно необратимо; замученные, страдавшие, умершие умерли навсегда.

Но зато он полностью ответственен за будущее, устройство которого поддается воздействиям его воли.

Что же предпочесть — кровь тысяч, которая, возможно, прольется при устройении «социальности», или кровь, страдания и унижения миллионов и миллионов ныне живущих в этом мире социальной несправедливости, жестокости и угнетения, не говоря уже о миллионах миллионов будущих жертв социальной дисгармонии, которая так и будет оставаться проклятием человечества до тех пор, пока люди не решатся устранить ее дисгармонией революции?..

Человек — тот человек, каким он предстает теперь перед Белинским в откровении его новой веры, — не может избежать это-

го выбора, если он претендует на то, чтобы сделать социальное бытие соответствующим нравственному порядку, при этом убежден, что без применения насильственных средств это невозможно. В этой ситуации он, можно сказать, *обречен* на такой выбор, а значит, обречен и «считать», как «считает» командир на войне, предпочитающий пожертвовать несколькими, чтобы спасти от разгрома полк. Здесь обращение к социальной «арифметике» как к методу разрешения нравственных проблем в сложных ситуациях социально-исторического действия необходимо диктуется, можно сказать, всей философской алгеброй нового мировоззрения, в атеистически-гуманистическом «фокусе» которого оказывается человек как единственный участник и виновник исторического процесса. В условиях реальной, наличной дисгармонии наличной исторической действительности такая «арифметика» есть прямое следствие этой «алгебры», ее неизбежный вывод и требование.

Вот откуда и столь шокирующая до сих пор стыдливых безрелигиозных гуманистов формула Белинского: «...что кровь тысячей по сравнению с унижением и страданием миллионов?»

И вот откуда даже и та его формула, что ради счастья «малейшей» части человечества он готов принести в жертву остальную. В сущности, и это не оговорка, потому что сегодняшняя «малейшая» часть человечества — это зародыш завтрашнего многомиллионного счастливого человеческого общества, а его сегодняшняя «большая» часть — ничтожнейшее звено в бесчисленном ряду его грядущих поколений...

Вот почему Белинский и говорит, что лучше революции люди все равно ничего не придумали. И вот почему в том самом письме, где он пишет о «великом Бrame», пожирающем людей, он говорит даже и так:

«Лучшее, что есть в жизни, — это *пир во время чумы и террор*, ибо в них есть упоение, и самое отчаяние, самая скорбь похожи на оргию, где гроб и обезглавленный труп — не более как орнаменты торжественной залы...»

Конечно, в этом развитии темы пушкинского «Пира во время чумы» отчетливо слышатся звуки взвинченной экзальтированности, может быть, даже и с чуть слышными истерическими призвуками.

Но не следует забывать, что перед нами слова, которые являются выражением и результатом не одной только холодной и трезвой работы интеллекта, осваивающего истины бытия. Это и живое

исповедание живой души, а живая и страстная душа Белинского тоже держит все время перед своим внутренним взором ту же самую трагически парадоксальную реальность бытия, исходит из того же самого трагического натяжения этих парадоксов, что и «чистый разум» его интеллекта, то есть его теоретическое сознание: человек хоть и хрупкий сосуд в руках бессмысленного Брами, но зато хозяин своей судьбы, творец истории. Поэтому хотя слова Белинского и накалены чувством беспокойным и вызывающим, но мысль, в них выраженная, ясна, трезва и абсолютно органична для всего строя его теперешней философской «алгебры».

Она, эта мысль, есть и в том новом чувстве, с которым он, ничуть не утративший трагического переживания смерти, приучает себя теперь к ней относиться: «Смерть Кольцова тебя поразила. Что делать? На меня такие вещи иначе действуют: я похож на солдата в разгаре битвы — пал друг и брат — ничего — с Богом — дело обыкновенное...» (9 декабря 1842 г.).

И она же, эта мысль, делает и слова об упоении пиром и терро-ром тоже отнюдь не оговоркой и не случайностью, ибо единственное нравственное упоение, которое есть у человека в этом чудовищно устроенном мире, где Брама порождает и пожирает жизнь, — это чувство, что пусть хотя бы и в социальном только измерении, но он все же может ввести устройство мира в лучший, нравственный порядок; пусть только здесь, но все-таки может улучшить природу, победить ее слепое течение.

Вот откуда этот пафос упоения — это упоение силой, упоение сознанием своего величия при всем своем «несовершенстве» — упоение террором как оружием, направленным против социального зла, упоение революцией и социализмом как торжественным пиром человеческой *нравственности и свободы* посреди черного разгула слепой чумы небытия!..

7

К чему же я все это, однако, веду?

Пока только к тому, чтобы совершенно согласиться с Достоевским, восхищенно сказавшим о Белинском (и это при уже тогдашней непримиримой мировоззренческой враждебности к нему!), что он, Белинский, обладал поистине «необыкновенной способностью глубочайшим образом проникаться идеей». Эта формула мне нравится даже больше, чем известные и тоже не менее восхищенные слова Плеханова, сказавшего, что «Белинский был самой замеча-

тельной философской организацией, когда-либо выступавшей в нашей литературе». Ибо хотя Плеханов говорит, в сущности, то же самое, что и Достоевский, но формула Достоевского лучше передает как раз то качество «философской организации» Белинского, каким обладает далеко не всякая «философская организация».

Действительно, перед нами только что прошел (в весьма сжатом, конечно, изложении) целый *труднейший* сюжет развития философской логики Белинского — сюжет, который иную «философскую организацию» поставил бы просто в тупик. И посмотрите — какое поистине поразительное *бесстрашие* мысли, какая действительно необыкновенная способность глубочайшим образом проникнуться принятой идеей и мужественно довести ее *до конца* !..

Белинского часто изображали таким розовым гуманистом, все «страшные» выходы которого были лишь случайными и недолгими вспышками аффектированного чувства, по сути, вовсе для него не характерными. Так считал, например, Пыпин, уверявший, что социализм Белинского был совершенно «безобиден», так считал и Венгеров, над попытками которого представить этот социализм лишенным всякой «агрессивности» и тем «стереть яркие краски с образа нашего великого писателя» иронизировал еще Плеханов. А Иванов-Разумник даже поражался: как мог Белинский написать свое письмо об «огне и мече», столь «противоположное основной его мысли о безусловном значении человеческой личности»?.. «О отрицатели и мудрецы в пятачок серебра, — мог бы сказать всем им на это Раскольников, — зачем вы оставливаетесь на полдороге!»

Нет, Белинский был не из таких. Он не боялся пройти дорогу, на которую вступал, приняв какие-то исходные ориентиры, поистине до конца, даже когда «конец» этот состоял в формулах и решениях, прямо обратных как будто бы тем, от которых он отправлялся. Так было и в случае со знаменитым «примирением», так было и теперь, когда он прошел путь, который более всего тем и поражает, что «концы» и «начала» в нем, столь, казалось бы, противоположные, на самом деле являют собою разные, но необходимые следствия *одной и той же логики* и потому и стянуты в некое парадоксальное, но безусловно *единое «алгебраическое» целое, внутри себя неопровержимое*. Оттого-то и производит весь этот сюжет впечатление такого нерасчленимо цельного и мощного потока мысли и страсти, оттого-то и нет здесь ни одного слова, ни одной интонации и движения чувства, которые выпадали бы из этой скрепляющей их внутренней связи, были случайными...

И вот теперь спросим себя: мог ли этот мощный и неотразимый в своей убедительности напор парадоксальной логики Белинского, которую он, несомненно, именно в том ее реальном наполнении, что только что развернулось перед нами, и обрушил па Достоевского в дни его «обращения», — мог ли этот поток не подействовать на юного Достоевского, не «захватить его ум и сердце»?

Но ведь тут, собственно, и предполагать ничего не нужно. Ведь будь иначе, поток этот просто не оставил бы никаких скольконибудь существенных следов в его позднейшем творчестве, а его итоговая «осанна» не потребовала бы от него такого мучительно-го преодоления его прежней атеистической «веры».

Между тем если в памяти читателя достаточно живы хотя бы основные мотивы великих романов Достоевского, он, я думаю, не раз уже дрогнул, слушая исповедальные монологи Белинского, от не менее поразительных и прямых ассоциаций, чем и в случае с Иваном Карамазовым.

Действительно, разве, например, в те минуты, когда Белинский развертывал перед нами логику своей социальной «арифметики», сравнивая «тысячи» и «миллионы», память наша не заставляет нас сразу же вспомнить ту знаменитую сцену из «Преступления и наказания», когда Раскольников, забредши в некий трактир, становится невольным свидетелем разговора какого-то студента со своим собеседником-офицером, и студент, доказывая офицеру справедливость уничтожения злой старушонки, только заедающей чужие жизни, во имя спасения этих жизней, говорит: «Одна смерть и сто жизней взамен — да ведь тут арифметика!»?..

Что это — случайное совпадение?..

Но ведь согласитесь — довод этот (который, кстати сказать, безусловно принимается Раскольниковым и органически входит в его «теорию») основан на том же самом способе рассуждений, на той же самой «алгебраической» логике, что и арифметика Белинского, — разве не так?

Конечно, эта логика применяется здесь в отношении ситуации иного уровня и характера, гораздо более «частной». И недаром Достоевский, комментируя реакцию Раскольникова на этот разговор, замечает: «Все это были самые обыкновенные и самые частые, не раз уже слышанные им, в *других только формах* и на *другие темы*, молодые разговоры и мысли». Несомненно, и Достоевский слышал их впервые в «другой», более отвлеченной и общей форме. Но от кого же он и слышал их впервые, кто же впервые и по-

разил его бесстрашием и неотразимостью этой социальной «арифметики», если не Белинский?

Заметьте при этом еще и следующее. Конечно, Достоевский безусловно и решительно отвергает в своем романе Раскольникова с его безбожием и основанным на этом безбожии принципом «крови по совести», с которым внутренне связана у Раскольникова и логика социальных «подсчетов». В 1866 году Достоевский достаточно прочно стоит уже на позициях той религиозной веры, которая антагонистически противоположна атеистической «вере» Белинского. Преуменьшать всю непереходимость этой принципиальной мировоззренческой бездны было бы нелепо и недобросовестно.

Но давайте, однако, вспомним, *как* же именно отвергает Достоевский своего Раскольникова с его безбожной «теорией»? Может быть, он вскрывает какую-то *логическую* ее несостоятельность, заставляет Раскольникова обнаружить ее *противоречивость* или неубедительность, усомниться в ней посредством каких-то *доводов*?

Но ведь недаром же до конца романа Достоевский так и оставляет Раскольникова не разубедившимся в своей теории — герой его до самого конца не соглашается признать, что он не прав. Он продолжает винить только самого себя — в том, что это он, именно *лично он*, оказался «вошью, а не человеком» — оказался неспособным на то, что в принципе возможно и оправданно. Достоевский не случайно и не раз это подчеркивает. И в конце концов, как мы помним, он выводит Раскольникова на совсем иной путь «опровержения» себя (а следовательно, и своей теории), чем опровержение «доводами». Он заставляет его встать на путь духовного *перерождения*, перемены *самых постулатов* своего мировидения, на путь не *теоретического*, а *экзистенциального* акта — принятия, а не «доказательства» веры.

И это, конечно, не случайно. Это свидетельство и выражение того факта, что и сам Достоевский успел уже пройти к этому времени путь попыток обрести себе новую веру и расстаться со старой посредством «доводов» (как он сам писал об этом еще в 1854 году в знаменитом письме к Н. Д. Фонвизиной, которой он признавался, что страстно жаждет веры, но что в нем «тем больше доводов противных», чем сильнее эта жажда). Он уже понял, что это путь бесперспективный, т. е. что акт обретения религиозной веры может быть актом только *того же самого порядка*, каким был и акт обретения им «веры» Белинского, — актом чисто экзистенциаль-

ного характера, такого же первичного, «простого» принятия исходных постулатов религиозной веры, каким было принятие исходных постулатов атеизма и «естественного нравственного чувства». Иными словами, он понял истину, показанную еще Кантом: две эти «веры» никак иначе и не могут друг другу противостоять и друг друга опровергать, как только «с порога», «изначально», всей природой того первичного *выбора*, который лежит в их основе. Но никак не путем «доводов» теоретического порядка.

Но это значит, что Достоевский должен был тем самым окончательно убедиться и признать действительную *неопровержимость* логики Белинского — именно как *логики*, необходимо вытекающей из принятых им определенных исходных постулатов. Что он и делает в «Преступлении и наказании». *В той системе отсчета, в которой живет и мыслит Раскольников, его теория неопровержима* — вот что, в сущности, вынужден признать и действительно признает в своем романе Достоевский.

И это очень важный факт.

Действительно: ведь именно здесь и таится разгадка того, почему именно герой, жизненная позиция которого состоит в утверждении и претворении в реальность этой теории, этой логики, и становится главным героем его первого идеологического романа. Почему, иначе говоря, эта враждебная ему, но, увы, неопровержимая логика приобретает в его глазах такое значение, что становится *центральной темой* в этом романе, и он будет и в последующих романах не раз еще возвращаться к ней?

Да именно потому, что она неопровержима логически. Он только теперь, признав это, осознает тем самым до конца всю ее действительную неотразимость, всю ее весомость для таких же, каким он был когда-то, чистых юных сердец и умов. Он только теперь понимает, что если она и может быть «опровергнута», то разве лишь актом не теоретического, а цельного, жизненного «убеждения» и обращения в противоположную веру. И потому он и поднимается на нее теперь именно всей экзистенциальной мощью своей новой веры, пытаясь показать, как этой враждебной ему логике сопротивляется в живом человеке все то, что он называет и считает теперь «божьей правдой», а не непосредственным, *естественным* нравственным чувством.

Более того, отметим еще и следующее. Если атеистическое обоснование «крови по совести» и безусловно основанной именно на этом принципе логики социальных «арифметических» подсчетов Достоевский отвергает теперь «с порога», то значит ли это,

что он так же категорически отвергает возможность такого принципа и такой «арифметики» на иной, религиозной основе?

Те, кто решится настаивать на этом из умозрительных соображений, рискуют быть сильно обескураженными, прочитав, например, первую главу апрельского выпуска «Дневника писателя» за 1877 год (особенно главку третью — «Спасает ли пролитая кровь?»). Здесь Достоевский, приветствуя начало Русско-турецкой войны, ибо цель ее, как он считает, «святая», и возражая тем, кто выставляет тезис — «Но кровь, но ведь все-таки кровь», — пишет буквально следующее: «А между тем крови, может быть, еще больше бы пролилось без войны... Разумеется, это грустно, но что же делать, если это так. Уж лучше раз извлечь меч, чем страдать без срока. И чем лучше теперешний мир», когда «жируют лишь одни палачи и эксплуататоры народов», — «войны»?

Я отвлекаюсь сейчас от вопроса, органична ли такая логика, тоже, как видим, отчетливо «арифметического» свойства, для религиозности Достоевского, — это увело бы нас далеко за рамки нашей темы. Замечу только мимолетно, что с христианством, взятым в логику той «богочеловеческой» (Вл. Соловьев) версии исторического процесса, к которой был близок Достоевский в эти годы, подобного рода «неожиданности» уживаются куда органичнее, чем это казалось когда-то Мережковскому. Нам важнее зафиксировать другое: что, стало быть, принцип «социальной арифметики» опять появляется в творчестве Достоевского — и опять в связи с *важнейшей* этической проблемой, которую ему приходится решать как публицисту, обязанному откликаться на живую злобу дня. Да еще, как видим, появляется в столь неожиданном звучании!..

Но когда, как мы видим, и в «Преступлении и наказании», и в только что приведенном отрывке из «Дневника писателя» переключка с Белинским происходит не по случайным поводам, а именно по самой сути некоей логики, которая и у Белинского имеет принципиальное мировоззренческое значение, и у Достоевского выдвигается на первый план в качестве важнейшей темы, о случайности такой переключки говорить не приходится.

Вот почему не может быть случайным и то, что теория Раскольникова о двух разрядах людей, деятелей и инертной массе, тоже поразительно напоминает историософские схемы, которые набрасывал, как мы помним, перед нами Белинский. И притом почти в тех же самых выражениях.

Действительно, разве и здесь не одна и та же логика? И разве эта тема у Достоевского опять не из важнейших?

Если же этого мало, то давайте вспомним еще и Великого инквизитора, который из любви к слабому и бессильному людскому племени «бунтовщиков» берет на себя бремя власти и насилия. Перечитайте его рассуждения на эту тему — разве не слышатся и в них отзвуки той страсти, которая полыхала когда-то в груди Белинского, уязвленного страданиями и бессилием своих «меньших братьев»?

И опять: обратите внимание, что ведь и против этой схемы Достоевский ни в «Преступлении», ни в «Братьях Карамазовых» никаких прямых, собственно историософских возражений не выдвигает. Он опять-таки подходит к этой теме в обоих случаях прежде всего с позиций той абсолютной христианской этики, которая, перемещая центр внимания на безусловную нравственную свободу и ответственность человека, признает недопустимым любое насилие над этой свободой, любое решение за него его судьбы.

Но как характерно и показательно, что и при таком подходе (и, может быть, именно при таком подходе!) его *отвержение* принципа «двухразрядности» отнюдь не приводит его к столь же категоричному отвержению и самих провозвестников этого принципа. Недаром он делает все-таки своего Раскольникова фигурой трагической и заставляет его в ответ на «подначивания» Порфирия сказать ему «задумчиво» и как бы «не в тон разговора»: «Страдания и боль всегда обязательны для широкого сознания и глубокого сердца. Истинно великие люди, мне кажется, должны ощущать на свете великую грусть...» И недаром Иван Карамазов заставляет своего Христа запечатлеть поцелуй на бледных устах Великого инквизитора после того, как тот изложил ему свое кредо, а Достоевский заставляет своего Алешу поцеловать Ивана, когда тот заявляет, что он — с инквизитором...

А теперь я предлагаю вспомнить еще и знаменитую исповедь Ипполита из «Идиота». Ту самую исповедь, где несчастное человеческое сознание корчится от ужаса перед лицом природы, которая мерещится ему то в «виде какого-то огромного, неумолимого и немом зверя», то «какой-нибудь громадной машины новейшего устройства», «бессмысленно» захватывающей, раздробляющей и поглощающей человека — «темная, наглая и бессмысленно вечная сила, которой все подчинено», она в любой момент может распорядиться «раздавить» человека «как муху и, конечно, не зная зачем» — просто «для пополнения какой-нибудь всеобщей гармонии в целом, для какого-нибудь плюса и минуса, для какого-нибудь контраста и прочее и прочее»...

Да ведь это перед нами — не правда ли? — все тот же «паровоз» Белинского, который давит по пути и гения, и чудо красоты, все тот же «волк» или «медведь», его пожирающие, все тот же «великий Брама», который так же «порождает» и «пожирает», храня «бессмысленно-разумно» какой-то «политико-экономический баланс», а люди, согласно этим «расчетам» «мертвой» и «безжалостной» природы, так же случайно, как «мухи», и рождаются и гибнут!..¹

А герой знаменитого «Приговора», кончающий самоубийством в порядке вызова все той же природе с ее «всесильными, вечными и мертвыми законами», с какой-то непонятной человеку «гармонией целого», ради которой она поступает с ним так, что в этом «заключается какое-то глубочайшее неуважение к человечеству», «глубоко оскорбительное и тем более невыносимое, что тут нет никого виноватого»?..

Опять та же, что и у Белинского, трагическая тема и опять с почти текстуальными совпадениями...

Что же — и это тоже случайность?

И опять заметим: развертывая перед нами логику Ипполита и героя «Приговора», столь выразительно перекликающуюся с логикой Белинского, Достоевский и здесь не только не отрицает, но даже сам говорит (в «Приговоре») о *неопровержимости* ее, о *закономерности* именно такого — трагического — переживания бытия в системе атеистического отсчета, хотя, разумеется, это переживание теперь и не принимает.

Но не принимает опять именно *с порога* — с позиций той новой своей экзистенциальной веры — веры религиозной, христианской, с обретением которой исчезает и этот неопровержимый в системе иного мировоззрения трагизм. Трагизм, развернутый Достоевским к тому же с такой силой и убедительностью, с такой образной впечатляемостью, как бы развивающей заданные Белинским темы, что никаких сомнений не остается и здесь: конечно же и это все он тоже «протащил» на себе, все это тоже долгое время было его состоянием и переживанием, его «неотразимостью», с которой он должен был мужественно жить и жил.

А уж что до экзистенциального бунта Ивана Карамазова, о котором я достаточно подробно говорил, то здесь совершенно очевидная вложенность собственного авторского страстного чувства и переживания настолько велика, что даже К. Мочульский, весь

¹ На эту перекличку первый, кажется, указал В. Кирпотин.

вышедший из школы русского религиозно-философского идеализма конца XIX — начала XX века и считающий Достоевского своим духовным союзником, склоняется к мысли, что в бунте этом — неизжитые колебания, раздвоенность самого Достоевского. Это, конечно, не так, и куда ближе к истине Л. Шестов, чутко уловивший, что Достоевский потому и сливается с Иваном в непосредственном чувстве безусловного отвержения принципа *необходимости зла* (дисгармонии ради гармонии), что он смотрит на все это не с точки зрения «религии в пределах только разума», а с точки зрения мистической «религии откровения», в которой вера в *безусловную благодать* Творца *первична*, изначальна, не нуждается в оправданиях, а потому не только уживается, но даже и требует именно такого первичного, глубинного отвержения всякого зла, как у Ивана. Но только в иной, как бы это сказать, «ад-ресованности» и на ином основании.

Кстати, раз уж мы подошли к этому пункту, — не Белинский ли «помог» Достоевскому сформулировать для себя и тот главный «довод», который сделал для него возможным или, скажем так, облегчил ему переход именно к такой, непосредственной, вере, обретаемой отнюдь не посредством логических обоснований?

Не забудем, что ведь хотя сама по себе такая вера действительно лежит в ином духовном измерении, чем логика рациональных обоснований, однако обрел ее Достоевский не в акте какого-то мгновенного мистического обращения, как апостол Павел, а в процессе долгого и мучительного «перерождения убеждений». К тому же он и шел ведь к ней из глубин внерелигиозного сознания, ориентированного именно на критерии разума. Недаром в конце жизни, отвечая «мерзавцам», которые «дразнили» его «*необразованною* и ретроградною верою в Бога» (хотя «этим олухам и не снилось такой силы отрицание Бога, какое положено в Инквизиторе»), он писал: «Стало быть, не как мальчик же я верую во Христа и его исповедую, а через большое *горнило сомнений* моя *осанна* прошла...»

Из этого видно, что сфера разумных «доводов» (не доказательств, а именно доводов) вовсе не была так уж незначима для него во время его прохождения через это «горнило сомнений», и мы хорошо знаем даже и то, каков был тот поворотный пункт, с которого, собственно, и начался отход Достоевского от прежней его «веры». Это был тот знаменитый вывод, к которому он в конце концов пришел, рассчитываясь со своим прошлым: «Если Бога нет, то все позволено».

И вот опять-таки: не одно ли из постоянных возвращений Достоевского к диалогу с Белинским, к его урокам, чтобы вновь и вновь перебрать и проверить их, и навело его впервые на эту поразившую его мысль? Не было ли здесь решающим уяснение им чисто постулативного, непосредственно-экзистенциального, как мы видели, характера гуманистической «веры» Белинского? Ведь это уяснение не могло, конечно же, не заставить Достоевского сильно заподозрить именно логическую «законность» этой веры, ее способность обладать безусловной для всех значимостью и убедительностью в системе мировидения, которая провозглашает в качестве исходных для себя критерии опытно-логической достоверности и обоснованности. Думать так нам дает очень веские основания то место из «Дневника писателя», где он, словно квитаясь в страстности с Белинским и срываясь уже на почти неприкрытую язвительную враждебность, замечает, что Белинский, низвергавший религию и «вышедшие из нее» нравственные основания современного общества, верил в *новые* атеистические нравственные основы социализма «до безумия и безо всякой рефлексии; тут был один лишь восторг». Между тем (здесь же, в скобках, и с не меньшей язвительностью замечает Достоевский) из этих новых нравственных основ социализм «не указал до сих пор ни единой».

Впрочем, здесь я снова выхожу из пределов темы в области хотя и сопредельные, но в данном случае для нас необязательные. Нам достаточно из всего сказанного удостоверенности уже и в том, что учитель юности Достоевского, как на это давно уже обратили внимание некоторые исследователи, действительно оказался поистине «вечным спутником» его *на протяжении всей его жизни* — как бы постоянным его собеседником и оппонентом, без диалога с которым не устанавливалась ни одна из важнейших, сквозных тем творчества Достоевского.

И это произошло, конечно, только потому, что Достоевскому повезло встретить в Белинском духовно-философскую «организацию» *в рост себе* — как бы далеко он потом от него ни ушел по существу. Только поэтому «обращение» Белинским юного Достоевского в свою веру и стало фактом, *определившим* все дальнейшее его развитие, только поэтому *в постоянном диалоге* с этой «верой» он и должен был жить даже тогда, когда обрел свою.

Перед нами, таким образом, факт действительно редкостный, уникальный: *критик* Белинский должен быть признан одним из главных «виновников» и духовных «вдохновителей» (хотя бы и по

принципу «обратной» логики) одного из величайших художников мира, творчество которого стало эпохальным явлением мировой культуры,

Но отметим: великий критик стал таким «виновником» и «вдохновителем» *вовсе не как критик*. Как критик он тоже оказал когда-то влияние на Достоевского и помог его становлению. Но здесь его роль была *неизмеримо меньшей*, а в иных отношениях даже и не очень благотворной. Это парадоксально, но факт. Так же как парадоксально, но факт и то, что именно потому Белинский и был великим критиком, который мог влиять как критик на литературу и общество (независимо от случая с Достоевским), что он мог влиять на литературу и общество *и не как критик*.

И вот в этом-то парадоксе, с редкостной наглядностью выявляющем свою суть в парадоксальном случае с Достоевским и Белинским, и состоит тот важнейший, на мой взгляд, урок, который мы можем и даже должны извлечь для нашей современности и из этого случая, и вообще из опыта наших замечательных предшественников.

А если верно, как это недавно было обозначено, что «критика — это критики», то урок этот я мог бы сформулировать даже и так: у нас будет настоящая критика только тогда, когда будут настоящие критики, а настоящими наши критики будут только тогда, когда они будут способны влиять на литературу и общество и не как критики. Пусть и не в рост Белинскому, но все-таки хотя бы отчасти вровень. Вот только-то и всего.

Нужны какие-то разъяснения?

Тогда переверните несколько страниц назад и перечитайте еще раз — нет, не мои комментарии, а самого Белинского, его монологи. И скажите, положи руку на сердце, — с кем из наших критиков вам было когда-нибудь хотя бы приблизительно так же интересно — духовно, жизненно-первично, глубинно интересно? Как с «философской организацией», экзистенциально вас задевающей и вам необходимой?..

Вот то-то и оно.

1

Напоминать о том, сколь провидческими оказались предупреждения Достоевского о возможной грядущей роли революционного бесовства в судьбах не только России, но и мира в целом, стало сегодня уже трюизмом. На этот счет существует целая литература.

И все же «бесовская» тема Достоевского отнюдь еще не закрыта историей. Сегодняшний ход ее явственно обнаруживает в уже изученных, казалось бы, вдоль и поперек художественно-философских прозрениях Достоевского некие новые пласты, в свое время не вполне, может быть, отрефлексированные даже и самим Достоевским. Ведь и нам они открываются сегодня лишь потому, что в самой истории более полно развернулась к нынешнему дню глубинная природа тех общественных феноменов, которые привлекали к себе в свое время столь напряженное внимание Достоевского. Тем сильнее поражают глубина и мощь его художественно-философской интуиции, сумевшей проникнуть в их природу так, что она оказалась схваченной и запечатленной даже в тех ее качествах и проявлениях, которые во времена Достоевского существовали скорее в потенции, чем в актуальном бытии.

Все это не только позволяет, но и обязывает нас вновь и вновь возвращаться к знаменитым провидчески-пророческим текстам Достоевского, подвергая их внимательнейшему прочтению заново. И, если угодно, — актуальному *толкованию* в контексте пережитого и переживаемого нами сегодня опыта истории.

Другими словами, история в который раз уже стимулирует обращение к творчеству Достоевского в том критико-публицистическом жанре, оправданность которого применительно к фигуре такого огромного духовного масштаба вряд ли, пожалуй, и вооб-

ше когда-либо станет меньшей, чем оправданность любых других его осмыслений — текстологических, эстетических, историко-литературных и всех прочих. Я утверждаю это с тем бóльшим беспристрастием, что сам как раз совсем не такой уж любитель этого жанра, как, например, Ю.Ф. Карякин. Но в данном случае — в порядке почти исключения — все-таки позволю себе обратиться к некоторым текстам Достоевского именно под этим углом зрения. К этому толкает меня та самая история, в которой каждый современник живет не столько как в истории, сколько как в живой жизни, на своей живой шкуре протаскивая все ее выходы и проделки, живым собственным сердцем содрогаясь от ее угроз и перспектив, подстерегающих если не тебя, то твоих детей, а потому и не испытывая никакого желания передоверить объяснение с нею будущим историкам.

Итак, тексты Достоевского, к которым отсылает название этого этюда, я попытаюсь рассмотреть здесь в соотнесенности с некоторыми из тех болезненно насущных, на мой взгляд, проблем, которые вырисовываются перед нами в нашем сегодняшнем историческом контексте. Я попробую раскрыть смысл этого соотнесения, сопоставив сначала тот проект наилучшего будущего устройства людей на земле, который предлагает человечеству один из героев «Бесов» — Шигалев, и ту модель организации человечества, которую убежденно отстаивает перед лицом самого Христа Великий Инквизитор в «Братьях Карамазовых». А затем — обе эти версии с тем, что реально предлагает — или способна предложить нам сегодня история.

2

Сравнение проекта Шигалева и модели Великого Инквизитора не раз уже, как известно, проводилось. Но обычно оно имело в виду прежде всего очевидное сходство тех принципов, на которых строят свои схемы идеального человеческого общества и Шигалев, и Великий Инквизитор.

Такое сходство здесь действительно есть, и оно действительно очевидно.

И тот, и другой претендуют, во-первых, на устройство единственно реального на земле социального рая, где люди будут подлинно счастливы и достигнут максимально возможного на земле удовлетворения их естественных земных стремлений к сытой, обеспеченной и спокойной жизни.

Оба, во-вторых, основывают свои жуткие утопии на том, что такое устройство общества реально только при условии *деспотического* управления социальным муравейником.

«Я запутался в собственных данных, — признается Шигалев, — и мое заключение в прямом противоречии с первоначальной идеей, из которой я выхожу. Выходя из безграничной свободы, я заключаю безграничным деспотизмом». Однако при этом он именно и убежден, что никакого иного «разрешения общественной формулы» просто не может быть.

Хромой учитель, верный его последователь из кружка «Наших», так разъясняет позицию Шигалева: «Он предлагает, в виде конечного разрешения вопроса, разделение человечества на две неравные части. Одна десятая доля получает свободу личности и безграничное право над остальными девятью десятыми. Те же должны потерять личность и обратиться вроде как в стадо и при безграничном повиновении достигнуть рядом перерождений первобытной невинности, вроде как бы первобытного рая, хотя, впрочем, и будут работать».

Та же схема и у Великого Инквизитора. Он, как разъясняет Иван, «именно и ставит в заслугу себе и своим, что наконец-то они побороли свободу и сделали так для того, чтобы сделать людей счастливыми» — «Будут тысячи миллионов счастливых младенцев и сто тысяч страдальцев, взявших на себя проклятие познания добра и зла».

И точно так же, как и Шигалев, Великий Инквизитор тоже убежден в том, что никакого иного «разрешения» социального вопроса на земле быть не может. Потому-то он и объявляет Христу, что он — не с Ним, а с умным и страшным духом небытия — с князем мира сего.

И в-третьих, наконец, совпадают, в общем, Великий Инквизитор и Шигалев и в обосновании того, почему только деспотизм, основанный на отказе большинства человечества от свободы, может обеспечить построение единственно возможного «земного рая». Да потому (напомню эту аргументацию Великого Инквизитора), что «никогда, никогда без нас они не накормят себя!.. Поймут, наконец, сами, что свобода и хлеб земной вдоволь для всякого вместе немыслимы, ибо никогда, никогда не сумеют они разделиться между собой». И не сумеют именно потому, что «малосильны, порочны, ничтожны и бунтовщики» и вся их свобода — свобода маленьких глупых детей, хоть и созданных бунтовщиками, но бунтовщиками слабосильными, не

способными выдержать ту кровь, которою — в борьбе за хлеб земной, за то, чтобы «разделиться» между собою, — они сами же и залиют землю.

Такую же картину кровавой смуты-раскачки, от которой «затуманится Русь, заплачет земля по старым богам», рисует Ставрогину и Петр Верховенский, объясняя ему необходимость шигалевщины тем, что без деспотизма «выпущенные на свободу» ничтожные людишки (особенно если их подогреть) способны только на бесчинства. В подготовительных материалах к «Бесам» мы находим и такое разъяснение, даваемое *Нечаевым* (то есть будущим Верховенским): лишь при деспотизме «уничтожается разрозненность и человечество работает сообща». Ради этого Верховенский окончательного текста романа не против, как помним, уничтожить (если бы только это было возможно) хоть даже и 100 миллионов человек — это только помогло бы, считает он, устройству общества на новых началах. А люди — что люди?.. И как характерно, что здесь с ним полностью согласен даже и куда более миролюбивый как будто бы Шигалев!

Впрочем, способы удержания людей в том повиновении, которое должно обеспечить счастье человеческого муравейника в системах Шигалева и Великого Инквизитора, — это как раз пункт, вплотную приближающий нас уже к самому существу тех вопросов, которые, как я думаю, ставит сегодня перед нами наша тема. Поэтому я задержусь на этом пункте несколько подробнее.

3

Итак, я напомнил о трех важнейших, главных чертах сходства, на которые и указывают обычно, говоря о системах Шигалева и Великого Инквизитора, — построение на земле земного рая, построение его методами безграничного деспотизма, необходимость деспотизма из-за ничтожества основной массы людей, не способных «разделиться» между собою. Эти черты действительно сообщают моделям Шигалева и Великого Инквизитора определенную типологическую общность.

Но отметим — ведь помимо этого несомненного сходства есть между системами Шигалева и Великого Инквизитора и несомненное отличие. И оно, это отличие, только на первый взгляд может показаться второстепенным, тогда как на самом деле значимо при сопоставительном анализе и оценке этих систем ничуть не меньше, чем отмеченные черты их общности.

В самом деле, ведь система Шигалева — это система атеистическая. Она основана на «исключении» Бога и всего, что с этой «инстанцией» связано. Отсюда и знаменитый монолог Верховенского о том, кого он считает «нашими» («материалом»). К таким он относит всех, в ком уже *пошатнулась вера*. Отсюда же, несомненно, и растерянность Шигалева перед неожиданностью своей логики («начав с безграничной свободы я прихожу к безграничному деспотизму»). В этой растерянности явственно проглядывается уже осознание им — или, по крайней мере, приближение его к осознанию той истины, которая выразится позднее в знаменитой формуле Достоевского: «Если Бога нет, то всё позволено». Ведь именно эта максима, которую, несомненно, откроют для себя выпущенные на свободу от Бога люди, и приведет их неизбежно в то состояние войны всех против всех, спасение от которой атеисту Шигалеву потому и приходится искать только в деспотизме. Эта логика Достоевского в понимании им перспектив атеистического социализма слишком известна, чтобы можно было сомневаться, что именно она и была положена им в основу так точно угаданного им идеологического феномена, который вошел в наше культурное сознание по именам *шигалевищины*.

Отметим также, что в этой модели имеется в виду, естественно, деспотизм прежде всего *политического* характера, хотя он и опирается на определенные психологические рычаги управления человеческой природой, — разумеется, в атеистическом варианте и ее понимания, и ее реального функционирования.

Но Великий Инквизитор, в отличие от Шигалева, — вовсе не атеист. Более того — не только сам он не атеист, но и всё понимание им человеческой природы тоже включает в себя некий важнейший *не-атеистический* пункт, которого нет и не может быть в атеистической концепции Шигалева—Верховенского. А вследствие этого и деспотизм, на который рассчитывает Великий Инквизитор, тоже существенно отличается от шигалевского деспотизма.

Великий Инквизитор, как помним, признает, что Христос не ошибся, сказав, что не хлебом единым жив человек: «В этом Ты был прав. Ибо тайна бытия человеческого не в том, чтобы только жить, а в том, для чего жить. Без твердого представления себе, для чего ему жить, человек не согласится жить и скорее истребит себя, чем останется на земле, хотя бы кругом его всё были хлебы». Поэтому-то, признает Великий Инквизитор, и овладеет человеческой свободой, с которой человек был создан, лишь тот, кто овла-

деет его совестью — то есть тот, кто обеспечит ему, как сказал бы Толстой, *неуничтожимый смертью* (или, как сказали бы мы сейчас — *безусловный*) смысл жизни. И поэтому-то Великий Инквизитор и создает свою модель «земного рая», нацеленного исключительно на земные же цели, на *религиозной* основе. Вернее — на религиозном *обмане*, освящая строительство своего сугубо земного рая для слабосильных бунтовщиков высшей религиозной санкцией — именем Христа, Авторитетом, Тайной и Чудом якобы переданного Христом ему и его сподвижникам права быть представителями и проводниками Его воли на земле.

Послушание человеческого стада, отдающего вождям свою свободу, тоже обеспечивается здесь, таким образом, насилием. Но насилием прежде всего *духовным*, основанным на грандиозной духовной мистификации — на подлинном духовном терроре, осуществляемом посредством дьяволовой лжи, освящаемой именем Христа.

Перед нами, следовательно, две совершенно, с одной стороны, *тождественные* (по целям и принципам организации), но в то же время и совершенно *разные* (по методам обеспечения человеческого послушания) модели устройства «земного рая»: открыто *атеистическая*, опирающаяся на сугубо *внерелигиозные* способы овладения человеческим стадом, и *псевдорелигиозная*, основанная на обманной эксплуатации *религиозных* потребностей человеческой природы... Цели и содержание в обоих случаях одни и те же, технология — разная.

4

Теперь, имея в виду и это сходство, и это различие, обратимся к вопросу о том, каким реалиям действительной исторической жизни человечества соответствуют эти грандиозные образы-символы, созданные гениальной художественно-историософской фантазией Достоевского. Каковы их, если можно так выразиться, реальные жизненные адреса. И в какой реальной исторической связи друг с другом эти «адреса» находятся.

Традиционный ответ на этот вопрос известен: в «Великом Инквизиторе» Достоевский обличает «католическую идею», «папство». В шигалевщине — атеистический социализм. Как в тех реальных его проявлениях, которыми он обозначил себя уже и во времена Достоевского, так и в тех грядущих его исторических возможностях, которые уже тогда предугадывал Достоевский...

Но если в отношении шигалевщины это традиционное прочтение и сегодня не вызывает серьезных сомнений, то в отношении модели Великого Инквизитора дело обстоит совсем не так просто. Правда, сам Достоевский не раз подтверждал как будто бы именно такую, «католическую», адресацию своей знаменитой «Легенды». Напомню в этой связи хотя бы известные «показания» В. Пуцковича, засвидетельствовавшего, что Достоевский, говоря с ним о смысле «Легенды», «прямо объяснил» ему, «что она — против католичества и папства, и именно самого ужасного периода католичества, то есть инквизиционного его периода» (Полн. собр. соч. Т. 15 С. 482). И в связи с этим замечу также, что если согласиться с таким прочтением «Легенды» и принять вытекающую из него реальную историческую связь и последовательность тех исторических феноменов, которые, согласно такому прочтению, стоят за земным «раем» Великого Инквизитора и за шигалевщиной, то тогда, конечно, и название этого этюда нужно было бы перевернуть. Ведь оно подразумевает именно *историческую* последовательность шигалевщины и инквизиторского муравейника, а вовсе не последовательность появления этих образов в творчестве Достоевского. И тогда, если принять традиционное толкование Легенды, тему нашу действительно нужно было бы сформулировать иначе: не «От Шигалева — к Великому Инквизитору», а «От Великого Инквизитора — к Шигалеву». Тем более что именно на такую последовательность исторических реалий, запечатленных в «Легенде» и в «Бесах», не раз опять-таки указывал как будто бы и сам Достоевский, считавший, как известно, современный ему социализм *прямым следствием, продолжением и дальнейшим развитием именно «католической идеи», «папского» земного царства*. Недаром у него в «Бесах» даже и Петенька Верховенский, как бы подтверждая эту прямую генетическую связь, признается однажды Ставрогину — не без ерничества, но в то же время и вполне серьезно: «Знаете ли, я думал отдать мир папе... Папа вверху, мы кругом, а под нами шигалевщина. Надо только, чтобы с папой Internationale согласилась; так и будет. А старикашка согласится мигом. Да другого и выхода ему нет...»

Потом, правда, он сообщает, что от этой мысли решил отказаться, ибо папа ему, в сущности, уже и не нужен — и без него всё образуется. Даже еще покруче. Но и этот Петенькин курбет лишь подтверждает, следовательно, ту же самую как будто бы трактовку «Легенды», согласно которой Достоевский имел в виду в ней именно «католическую идею» папского земного царства.

И всё же дело обстоит здесь совсем не так однозначно просто. Ибо если принять такое однозначно простое толкование «Легенды», пусть даже и подкрепленное как будто бы высказываниями самого Достоевского, мы немедленно становимся в тупик по крайней мере перед двумя очень существенными мотивами, настойчиво звучащими в интересующих нас текстах Достоевского.

5

В этой связи я позволю себе несколько задержать внимание читателя на одном очень любопытном споре, который возник в 1993 году на парижском симпозиуме по творчеству Достоевского¹ между крупнейшим современным православным богословом Христом Яннарасом, с одной стороны, и Сергеем Аверинцевым и некоторыми другими русскими участниками симпозиума (в частности, Ольгой Седаковой), с другой. С. Аверинцев построил свое выступление на выявлении тех противоречий у Достоевского, фиксация которых заставила его, в конце концов, бросить Достоевскому, безусловно претендовавшему, как признает Аверинцев, на роль *проповедника*, тяжкий упрек в неясности, двусмысленности, непроявленности его авторской позиции. «Достоевский, горячий приверженец православного чуда, православной тайны, но в особенности безусловного авторитета православного старчества и абсолютного патернализма православной монархии, — этот же самый Достоевский мечет громы и молнии против чуда, тайны и авторитета!» — поражается С. Аверинцев. И не без язвительности добавляет: «Вот это и называется, по Бахтину, “полифонией”: двусмысленность, непроясненность как творческий принцип».

У самого Аверинцева объяснение этой «двусмысленности» совсем, конечно же, другое. Он уверен, что «хитроумие» Достоевского, этого «мастера уклончивости», который не желает отвечать на подобные вопросы, не может иметь никакого другого объяснения, как только и именно то, что Достоевский находится *внутри текста межконфессиональной полемики*. Он адресует свои инвективы *католицизму* и тщательно делает вид, что православие от этих грехов — апелляции к чуду, тайне и авторитету — свободно.

Объяснение, конечно, весьма изящное. Однако при всем его изяществе оно выглядит тем менее убедительным, чем рельефнее

¹ Отчет о нем опубликован в журнале «Искусство кино» (1994. № 4).

демонстрирует перед нами Аверинцев «лукавые» противоречия Достоевского. Они действительно настолько *очевидны*, настолько *бросаются в глаза*, что очень трудно поверить в наивность Достоевского, который мог якобы сделать вид, что никакого противоречия в своих позициях не видит. Скорее всего — при уме-то Достоевского — это можно объяснить как раз именно тем, что он *действительно* не видел здесь никаких противоречий. А это могло быть только при том условии, что *те* «чудо, тайна и авторитет», по поводу которых он вовсе не метал громы и молнии, были просто *совсем иного рода*, чем те, которые он клеймил как орудие духовного насилия над человеком.

Вот об этом-то и сказал на симпозиуме — и сказал очень убедительно — Христос Яннарас. Свое выступление он назвал так: «*Великий Инквизитор*» и *религизация Церкви*, имея в виду под этой формулой смысловую оппозицию, построенную на противопоставлении Церкви, которую следует понимать прежде всего *литургически* (как реальную *живую связь* между Богом и человеком в живом опыте евхаристического единения, общения и соборности), и Церкви как *идеологии*, как некой самозамкнутой системы убеждений и чувствований, догматически, культово и институционально закрепленной. Яннарас напоминает, что в ходе исторического развития постепенно произошла *подмена* первого вторым: ведь первоначально Церковь была как раз вовсе не новой метафизикой, не новой моралью, но прежде всего возможностью *реального существования, побеждающего смерть*. Она призывала к радикальному изменению *самой жизни*, утверждала истину Церкви именно как *живой опыт* соборности и любви.

Со временем, однако, это определение церковной истины трансформировалось — Церковь стала перерождаться в *религию*, живая литургическая соборность уступила место ритуальности, церковной институциональной организованности и индивидуальной религиозности. Ведь «индивидуум, хорошо подкрепленный авторитетом, ритуалом, юридической дисциплиной, — заметил Яннарас, — уже не нуждается в отношениях. Он не живет в Церкви — он приходит в нее».

Так вот, опираясь на это различие Церкви как Литургии и Церкви как «религии», Яннарас и возразил Аверинцеву и Седаковой, заявив, что видит в «Братьях Карамазовых» не столько обличение самого по себе католицизма, сколько, и прежде всего, «защиту *истинной Церкви* против *религии* под видом католицизма».

С. Аверинцева и О. Седакову смущает в старце Зосиме (как олицетворении православного старчества) та же опасность власти немногих над многими, что и в обличаемом Достоевским католицизме?

Это можно понять.

Но ведь в том-то и дело, напомнил Яннарас, что послушание старцу есть нечто совсем иное. Это акт *добровольной* отдачи воли, основанный *на любви* и потому *радостный*. Он совершается в том живом опыте общения в любви, который и есть опыт истинной Церкви — в отличие от опыта Церкви как религии. Здесь воля старца есть тоже воля человека, неотторжимо связанного с другим именно в равной любви, ибо если любви нет, то нет и послушания, а есть лишь дисциплина, всегда чреватая бунтом раба против господина. Недаром, напоминает Яннарас, Великий Инквизитор, этот *князь религии*, так настаивает на том, что люди — бунтовщики. Они такими становятся и так проявляются *только в системе религии*, тогда как истинная Церковь — это всегда *живое действие любви*, а не моральный кодекс или ритуал. *Церковь есть всегда прежде всего с о б ы т и е*, дает Яннарас итоговую формулу различения, и здесь я не могу не отметить, что именно русское слово «событие» наиболее удачно и передает этот *событийный* смысл истинной Церкви: «событие» как «*со-бытие*», как всякий раз живой акт совместного бытия— со-бытия — в Боге. И, конечно же, только по отношению к *такой* Церкви и можно сказать, что церковный авторитет тем и отличается от всех прочих, что его, в сущности, нет.

Но разве не точно так же обстоит дело и с чудом, и с тайной *в такой* Церкви? Ведь в такой Церкви как реальном *со-бытии* с Богом уже сама эта жизнь в Боге, сама эта живая реальность и есть настоящее чудо, настоящая мистическая тайна, ставшие живой реальностью, — в отличие от чуда и тайны *как магически-мистических инструментов духовного давления, духовного принуждения и даже духовного террора*.

Почему я так подробно останавливаюсь на том различении Церкви как религии и Церкви как Литургии, которое провел в споре с С. Аверинцевым и О. Седаковой Христос Яннарас, и на его толковании текстов «Легенды» и глав, относящихся к Зосиме и Алеше?

Да потому, что при действительно адекватном и внимательном осмыслении того, что говорит в «зосимовских» главах Достоевский, никакое иное их прочтение просто, на мой взгляд, не-

возможно. Церковь Зосимы и Алеши, Церковь Каны Галилейской и «луковки», Церковь-соборность, возникающая у Илюшечкиного камня, — это и есть та Церковь, которая всегда *событие*, живой акт жизни в Боге, а не магический ритуал или инструкция.

Но если это так, то это значит, что ни о какой «двусмысленности» в позиции Достоевского действительно не может быть и речи. И если такое ощущение и возникает, то разве лишь по причине вербальной неразличенности и потому как бы смешения в нашем восприятии двух совершенно разных понятийных рядов, просто выражаемых одними и теми же словами.

А это, в свою очередь, означает, что и инвективы Достоевского в «Легенде» имеют, очевидно, куда более широкую и принципиальную нацеленность, чем всего лишь сугубо конкретный, чисто «католический» адрес. Во всяком случае, *объективный* захват этих инвектив, этих образов-символов в контексте сопоставления с «зосимовскими» главами действительно таков: это страстная защита подлинной Церкви, Церкви Любви, Церкви Алеши и Зосимы от всего, что превращает Церковь в институциональную религию, утверждающую себя *как царство мира земного*.

Более того, — об одном ли только *объективном* смысле этих инвектив допустимо в данном случае говорить? Разве не сам же Достоевский признавал, что русское общество и русская Церковь — *в параличе*? Разве не ему принадлежит признание, сделанное *именно в этом* контексте, что *в России, нельзя не сознаться, мерзко*? Или: «Что теперь для народа священник? Святое лицо, когда он во храме или у тайн. А дома у себя — он для народа стяжатель. Так нельзя жить. И веры не убережешь... Правду ли говорят маловерные, что не от попов спасение, что вне храма спасение? Может, и правда. Страшно сие» (Подготовительные записки к «Братьям Карамазовым», к высказываниям Зосимы. — Полн. собр. соч. Т. 15 С. 253). Да, в известном письме к Любимову, посылая ему в «Русский вестник» главы с «Легендой» и наставляя его в отношении возможных цензурных осложнений, Достоевский настойчиво внушал ему, что в ней имеются в виду вовсе не русское государство и вовсе не русская православная Церковь. Но можно ли принимать эти его слова за такую уж чистую монету? Вся логика «контroversы», развернутой в «Легенде о Великом Инквизиторе», говорит как раз об обратном. Ведь если Достоевский еще в «Бесах» предупреждал об опасности именно *русского* социализма, то не наивно ли думать, что происхождение его он выводил из одной лишь *католической* идеи и закрывал глаза на всё то,

что и в России могло и должно было социализму предшествовать и помогать его зарождению? И, в конце концов, так ли уж одному только Петеньке Верховенскому принадлежит та жуткая констатация, что правительство в России намеренно спаивает народ, чтобы легче было держать его в повиновении, и что «русский Бог уже спасовал перед “дешевкой”»? — «Народ пьян, матери пьяны, дети пьяны, церкви пусты, а на судах: “двести розог, или тащи ведро”. О, дайте взрасти поколению!.. Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идет...»

6

И все же даже и при таких коррективах, вносимых в традиционное, всего лишь *антикатолическое*, прочтение «Легенды», действительный масштаб заключенного в ней обобщения, ее адресной обращенности, отнюдь еще не охватывается. И в этой связи я хочу обратить внимание читателя еще на один очень важный мотив, который настойчиво звучит в «Легенде», но очень редко привлекает к себе внимание — тем более внимание, действительно адекватное его важности.

Итак, вспомним, что говорит Великий Инквизитор Христу.

Дело наше, говорит он, «до сих пор *лишь в начале*, но оно началось. *Долго еще ждать завершения его*, и еще много выстрадает земля, но мы достигнем и будем кесарями...»

И еще: «О, *придут еще века бесчинства свободного ума*, их науки и антропофагии, потому что, начав возводить свою Вавилонскую башню без нас, они кончат антропофагией»... «Знаешь ли Ты, что пройдут века, и человечество провозгласит устами своей премудрости и науки, что преступления нет, а стало быть, нет греха, а есть лишь только голодные. “Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!” — вот что напишут на знамени, которое воздвигнут против Тебя и которым разрушится храм Твой. На месте храма Твоего воздвигнется новое здание, воздвигнется вновь страшная Вавилонская башня, и хотя и эта не достроится, как и прежняя, но всё же Ты бы мог избежать этой новой башни и на *тысячу лет* сократить страдания людей, *ибо к нам же ведь придут они, промучавшись тысячу лет со своей башней! Они отыщут нас тогда опять под землей, в катакомбах, скрывающихся (ибо мы будем вновь гонимы и мучимы)*, найдут нас и возопиют к нам: “Накормите нас, ибо те, которые обещали нам огонь с небеси, его не дали”. И тогда уже *мы и достроим их башню*, ибо достроит тот, кто

накормит, а накормим лишь мы, во имя Твое, и солжем, что во имя Твое» .

Поразительные слова, не правда ли? Но как к ним отнестись? Может быть, следует воспринимать весь этот пассаж как всего лишь мощное художественно-условное, чисто символическое «заострение» обличающей мысли Достоевского, не содержащее в себе каких-либо реальных прозрений его в отношении того, что может быть через 100 или 1000 лет?

Когда-то, наверное, так и могло казаться. И потому-то все внимание при обращении к «Бесам» и к «Легенде» — и вообще к текстам Достоевского — и переносилось обычно только на такую связь: социализм, шигалевщина — как продолжение «католического» царства Великого Инквизитора.

Но сегодня, когда мы живем в посткоммунистической России и наблюдаем, как на духовную жажду людей, обманутых миражем социалистической идеи и потянувшихся к религии, официальная Церковь отвечает все более мощным, жадным и торопливым сращением с господствующей властью номенклатурно-криминальной мафии, правящей Россией, — сегодня в этих когда-то вполне как будто бы условно-символических образах всё отчетливее начинается проступать слишком реальный, слишком живой и грозный смысл, чтобы можно было не задуматься: а не было ли заложено Достоевским в «Легенду» прямое предупреждение, что возможна именно и обратная последовательность — от атеистической шигалевщины к организации тотального псевдорелигиозного человеческого муравейника? И разве опыт окружающего мира — та же, к примеру, угроза всё более настойчиво поднимающего голову безоглядного исламского фундаментализма или многочисленные войны и конфликты в самых разных «горячих точках» планеты, всё чаще освящаемые именно религиозными знаменами, — разве всё это не заставляет нас поражаться, как глубоко в корень мировых событий еще в XIX веке заглянул Достоевский, сумевший уже тогда, когда и социализм-то был весь еще впереди, понять, что эта идея, в конце концов, непременно утратит когда-нибудь свою привлекательность для общества и тогда люди вновь потянутся к куда более адекватной духовным потребностям человеческой природы религиозной вере? И что вот тут-то их и ожидает новая и еще более грозная опасность — тотальный «религиозный социум» Великого Инквизитора, освящающего свое дьявольское царство именем Христа.

Или — Аллаха.

Конечно, все это тоже только еще возможность — как когда-то только возможностью была и атеистическая шигалевщина. Но как шигалевщина из возможности обернулась реальностью, так и великое инквизиторство тоже имеет, похоже, сегодня все шансы для того, чтобы мы познакомились с ним не только по Достоевскому. Как когда-то обнадежил нас один известный писатель — «Всё впереди»...

Да, приходится признать, что Достоевский действительно ухватил некую глубинную логику исторических событий, делающую вполне возможным и такой их поворот. И потому-то, мне кажется, мы и вправе сказать сегодня то, с чего я начал это размышление: именно наше время заставляет увидеть в образах-предупреждениях Достоевского те новые глубинные смыслы, которые, может быть, еще всего лишь каких-то десять или даже пять лет тому назад могли восприниматься, скорее, как чисто художественная метафора, но уже сегодня начинают всё громче и тревожнее звучать тем колоколом, который завтра, может быть, будет звонить по всем нам...

1996

БЕЗУСЛОВНОЕ РАГУ ИЗ УСЛОВНОГО ЗАЙЦА

Актуальные парадоксы одного старого спора

В замечательном романе Юрия Домбровского «Факультет ненужных вещей» есть сцена, где старый зек Георгий Матвеевич Каландарашвили рассказывает своему соседу по камере, главному герою романа Георгию Николаевичу Зыбину, историю, случившуюся весной 1937 года в одном из степных лагерей.

С приходом вновь назначенного начальника там начался вдруг небывалый, беспрецедентный террор: то целыми партиями, по составленным начальником спискам, то поодиночке людей стали выдергивать из бараков и отправлять в отдаленный лагерный пункт, где, как стало скоро известно, их отводили по утрам на край оврага и под шум заведенных тракторов расстреливали... И так продолжалось целых два месяца, пока столь же внезапно однажды все и не прекратилось, — начальника, как опять-таки стало известно, все-таки убрали. Через бригадиров же пустили слух, что начальник этот был не настоящий начальник, а японский диверсант, убивший настоящего начальника, когда тот только еще направлялся к месту новой службы, и приехавший под его именем. И только нагрывавшая вдруг в лагерь жена настоящего начальника разоблачила в конце концов врага. «Вот такая была версия», — заключает рассказчик.

Далее следует такой текст:

«— И верили? — спросил Зыбин злобно.

— Ну это кто как. Я-то, например, не очень.

— Ну, господа, что за чепуха! — тоскливо воскликнул Зыбин.

— Э, нет, дорогой Георгий Николаевич, это не чепуха! Это далеко не чепуха! Вы подумайте: диверсант два месяца уничтожал людей, и все считали, что это в порядке вещей. Это значит, что вы японского диверсанта от сталинского сокола по его поступкам никак не отличите. Значит, правового чувства нет ни у кого, ни у того, кто врет, ни у того, кто его слушает. Вот в чем страшный смысл этой японской легенды. А вы — чепуха!

— Да, да, — вздохнул Зыбин, — совершенно правильно! Слышал, слышал! Факультет ненужных вещей. Право — это факультет ненужных вещей. В мире существует только социалистическая целесообразность! Это мне моя следовательница внушала.

— Да-а? — слегка удивился старик. — Ну, значит, вам очень эрудированная следовательница попалась. Очень! Дама с ясным философским умом! Но только знаете, она самую-самую чуточку запоздала. Пришел товарищ Вышинский и снова все поставил на место. Не бойтесь, сказал он, права, мы с ним отлично уживемся. Вот только кое-что ему вырежем. И вырезал, к общему удовольствию. А ведь десять лет тому назад, в двадцатые годы, — тогда профессора вот это самое “долой право!” заявили прямо с высоты университетских кафедр. Да какие еще профессора! Светочи! Мыслители! Мозг и совесть революционной интеллигенции! Так и говорили: право — это одна из цепей, которой буржуазия окочувала пролетариат! Но мы освободим его от этого бремени. И освободили. Их была целая стая таких славных»...

Этот выразительный диалог мне хочется предложить — пока что без всяких объяснений — в качестве своего рода эпиграфа или художественной заставки к нижеследующему теоретическому воспоминанию об одном очень давнем и долгом споре. Он начался еще до того, как славная стая красных профессоров 20-х годов принялась расправляться с *ненужной* факультативностью традиционного права, а продолжился уже в 30-е годы — однако тоже задолго еще до того, как явился Вышинский и объявил, что социалистическая целесообразность прекрасно сумеет ужиться даже и с идеей права...

1. Плеханов «предпочитает не плакать, не смеяться, а понимать»

В ноябре 1912 года знаменитый русский социал-демократ Г.В. Плеханов, уже тогда пользовавшийся славой крупнейшего в России теоретика марксизма, прочитал в одной из парижских аудиторий большой доклад на тему «Искусство и общественная жизнь», текст которого был положен в основу одноименной статьи, чуть позднее напечатанной журналом «Современник» (в 1912–1913 гг.).

В этом докладе (равно как и в статье) Г.В. Плеханов, сильно озабоченный в те годы теоретической пропагандой марксизма, попытался дать характеристику некоторых основных принципов

марксистской методологии, дабы показать ее преимущества при анализе явлений так называемого «надстроечного» уровня — в данном случае на материале истории и теории искусства. Сделано это было, напомним, путем сравнительного сопоставления двух наиболее распространенных в XIX веке концепций искусства в его отношении к общественной жизни — теории так называемого «чистого искусства» (или «искусства для искусства»), утверждавшей самоцельность художественного творчества, и теории «утилитарной», вменявшей в обязанность искусству содействовать развитию общественного сознания, улучшению общественного строя. Логика же этого сопоставления состояла в том, что Плеханов, обозначив обе концепции, обращался к естественно возникшему при этом вопросу: «Какой же из этих двух прямо противоположных взглядов на искусство может быть признан правильным?»¹ И, постепенно подводя затем своих слушателей и читателей к пониманию того, почему, с его точки зрения, такая постановка вопроса принципиально *неправомерна*, разъяснял, в чем должен состоять действительно правильный — *научно правильный* — подход к анализу такого рода явлений.

«На этот вопрос, как и на все подобные ему вопросы, нельзя смотреть с точки зрения «д о л г а»², — утверждал Плеханов. Нельзя потому, что, «как и все вопросы общественной жизни и общественной мысли», он не допускает «безусловного решения», и «спрашивать себя, *должен* или *не должен* поэт искать вдохновения в общественной жизни, значит смотреть на искусство с *отвлеченной, идеалистической* точки зрения». На самом же деле в этой области все «зависит от условий времени и места», и если «художники данной страны и данного времени чуждаются “житейского волнения” или, наоборот, жадно ищут его», то делают они это «не потому, что они “должны” поступать так или иначе, а потому, что при данных общественных условиях ими неизбежно овладевает то или другое настроение». Поэтому-то «научно правильное отношение к предмету», делал вывод Плеханов, и «допускает здесь только <...> вопрос о том, какими общественными условиями вызывается данное настроение деятелей искусства» (231, 296).

Вот этот-то вопрос и ставил перед собою Плеханов в своем докладе, обращаясь к реальному материалу истории русского и

¹ Плеханов Г.В. Искусство и литература. М., 1948. С. 218.— В дальнейшем, кроме специально обозначенных случаев, цитаты из Плеханова приводятся по этому изданию, сноски на страницы даются в тексте — в скобках после цитаты.

² Там же.

французского искусства XIX века и выстраивая в ходе его анализа ту знаменитую итоговую свою схему, которая — в противоположность отвлеченному «нормативному» подходу к искусству — претендовала лишь на то, чтобы достоверно констатировать некую фактическую закономерность. А именно ту, что склонность к искусству для искусства возникает у художников и деятелей искусства, как правило, лишь в ситуации безнадежного разлада их с окружающей средой (Пушкин и николаевская «чернь», французские романтики и первые реалисты середины XIX века и их буржуазное окружение), в то время как утилитарный взгляд на искусство утверждается обычно там, где между художником и значительной частью общества, существующего или нарождающегося, возникает взаимное сочувствие (что может происходить как на основе революционных, так и консервативных настроений — русские шестидесятники и французские художники группы Давида, с одной стороны; позиция Александра Дюма-сына или Ламартина, официальные эстетические кодексы Наполеона Бонапарта, Наполеона III, русского самодержавия и т. п. — с другой).

И точно так же лишь конкретные условия места и времени, доказывал Плеханов, определяют всегда и то, как одно или другое воззрение на искусство отзывается на его судьбе: в одних случаях защита «искусства для искусства» была чрезвычайно благоприятной для его развития, в других — препятствовала его успехам; в одних случаях проповедь общественного назначения искусства производила на него могучее и безусловно животворное действие, в других — способствовала его регрессу и вырождению.

Таким было — вкратце, конечно, — теоретическое содержание доклада, прочитанного Плехановым в 1912 году. Продемонстрировать на конкретном историко-литературном материале принципиальные методологические возможности той техники «генетического» выведения явлений духовной культуры из условий общественного бытия, которая диктовалась мировоззренческой логикой исторического материализма, — именно в этом состояла главная задача, которую ставил перед собой в этом докладе Плеханов, считавший только такую «генетическую» логику единственно универсальным ключом к пониманию всех подобного рода явлений. В этом была вся суть, весь пафос и самого доклада, и статьи, написанной позднее на его основе.

Замечу, кстати, что такого же рода демонстрацию — и на самом разном материале — Плеханов предпринимал в те годы не

однажды. Это была, можно сказать, его излюбленная тема. Недаром даже сама формула — «генетический метод» — прочно прикрепились в позднейшей марксистской литературе именно к плехановской «ортодоксии», как будто бы он и был действительным основоположником этой методологии, тогда как на самом деле его термин представляет собою не что иное, как всего лишь эвфемистическое обозначение общей для всех марксистов исходной фундаментальной установки так называемого «исторического материализма».

Напомню, в частности, в этой связи многочисленные плехановские работы о Белинском, Чернышевском, Добролюбове и других русских *просветителях*: проблематика, связанная с контроверзой «генетического» и «нормативного» подходов к искусству, занимает здесь и вообще уже одно из главных мест, составляя едва ли не центральный пункт полемики Плеханова с просветительской эстетикой. Не случайно именно здесь особенно часто мы и встречаем поэтому излюбленные формулировки Плеханова, связанные с его «генетической» методологией. Так, сопоставляя, к примеру, диалектику раннего Белинского и его позднейший просветительский императивизм, он не раз с удовлетворением цитирует следующие известные слова великого критика: «Задача истинной эстетики состоит не в том, чтобы решить, чем должно быть искусство, а в том, что такое искусство. Другими словами: эстетика не должна рассуждать об искусстве, как о чем-то предполагаемом, как о каком-то идеале, который может осуществляться только по ее теории; нет, она должна рассматривать искусство как предмет, который существовал давно прежде ее и существованию которого она сама обязана своим существованием».

И всякий раз, напомнив эту формулу, Плеханов с удовлетворением добавляет: «Это безусловно верная мысль»¹.

Или: «Это именно то, что мы хотим сказать» (405).

Но особенно любил он повторять в этой связи знаменитый девиз Спинозы, видя в нем кратчайшее выражение самой сути своего методологического принципа:

«... для критика, как для такового, речь идет не о том, чтобы “смеяться” или “плакать”, а о том, чтобы “понимать”» (208).

«Я стремлюсь, по известному выражению, не плакать, не смеяться, а понимать» (268).

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения: В 5 т. Т. 4. М., 1958. С. 551.

2. Луначарский не согласен. Но с чем?..

Вот этот-то призыв к тому, чтобы «не плакать, не смеяться, а понимать», и вызвал недоуменное несогласие одного из тех, кто слушал в ноябре 1912 года доклад Плеханова и принял потом участие в его обсуждении. Этим «несогласным» оказался А.В. Луначарский — тоже видный марксистский теоретик, много занимавшийся эстетикой, будущий первый нарком просвещения послеоктябрьской России. Выступив на обсуждении реферата Плеханова, он сделал докладчику несколько возражений, на которые Плеханов тогда же и ответил ему — к этому ответу мы еще вернемся.

Однако это была только первая пристрелка Луначарского по излюбленному принципу Плеханова. Да и контрвозражения Плеханова не удовлетворили Луначарского, тем более что и предмет полемики приобрел для него со временем куда более глубокий и острый смысл, чем в 1912 году. Вот почему позднее, в советские годы, когда Плеханов уже умер, а перед марксистской советской общественностью была поставлена задача решительного преодоления «меньшевизма» Плеханова, он с новой силой развил свою критику, много раз и с чрезвычайной подробностью возвращаясь в различных своих статьях и выступлениях к оценке «генетической» методологии Плеханова (более всего — в статье 1930 года «Г.В. Плеханов как литературный критик», готовившейся для третьего тома «Истории русской критики»).

Так обозначился и стал реальным фактом один из самых любопытных и важных теоретических споров в истории марксистской мысли, столкнувший двух авторитетнейших представителей русской социал-демократии. Этот спор действительно можно назвать именно таким — одним из самых важных в новейшей истории марксистской мысли, поскольку в ходе его была затронута проблема, имевшая поистине фундаментальную значимость для понимания реальных возможностей и принципиальных судеб марксистской идеологии вообще.

Вот этот-то спор и будет предметом нашего рассмотрения.

Попробуем разобраться прежде всего в *самом характере* его — в том, вокруг чего, собственно, он разгорелся, каково было его *содержание*. Это тем более необходимо, что сколько-нибудь ясным пониманием действительной его сути литература о Плеханове и Луначарском отнюдь нас не радует. Как и пониманием всей принципиальной значимости их конфликта.

В самом деле — в чем ведь видят обычно смысл главных претензий Луначарского к Плеханову?

В том, что Луначарского не устраивает якобы прежде и больше всего недостаточно активная «классовая» позиция Плеханова, излишний его «объективизм», его «пассивность» как критика-марксиста в утверждении и отстаивании моральных, эстетических и прочих ценностных норм, «полезных» для социализма.

Но так ли это?

Да, читая Луначарского, действительно можно отметить, что в его критике Плеханова звучат чаще всего именно подобного рода мотивы. Вот подборка некоторого ряда характерных для него высказываний, которые дают об этом достаточно ясное представление.

У Плеханова, действовавшего по «столь дорогому» для него «принципу “не плакать, не смеяться, а понимать” <...> часто получается так, что “настоящий” научный критик, “критик-марксист”, не должен иметь суждения о произведении. Совершенно очевидно, — говорит Луначарский, — что это чудовищная односторонность».

Правда, он готов до известной степени извинить эту «чудовищную односторонность» особенностями той исторической эпохи, в которую действовал Плеханов. «Эта ошибка, — говорит Луначарский, — попала в систему Плеханова потому, что он, увлеченный полемикой, противопоставлял в то время такую огрубленную “объективность” действительно нелепым теориям социологов субъективной школы»¹.

«Совершенно ясно, — пишет он в другом месте, — что для Плеханова оценивающая точка зрения должна была явиться уже потому второстепенной, что в его роль и в дело партии, которой он был крупнейшим представителем, не входило и не могло входить реальное воздействие на ход развития литературы» (8, 229–230). «Плеханову не пришлось быть выразителем воли властного класса, который переделывает жизнь соответственно своей программе» (1, 240), и именно поэтому он и проявил такое «недостаточное внимание» к «другой — волевой, творческой стороне марксизма» (8, 248).

Но оттого, что «недостаточное внимание» Плеханова к «волевой стороне» может быть объяснено исторически, оно не становится для нас, подчеркивает Луначарский, более приемлемым, — особенно сейчас, когда «мы гораздо больше, чем какие-либо другие эпохи, понимаем, что искусство должно служить политике, и требуем этого от него» (8, 307). Сегодняшний «критик-марксист —

¹ Луначарский А. В. Собрание сочинений: В 8 т. Т. 8. М., 1967. С. 544. В дальнейшем цитаты из Луначарского приводятся по этому изданию в тексте (первая цифра — том, вторая — страница).

не литературный астроном, поясняющий неизбежные законы движения литературных светил от крупных до самых мельчайших. Он еще и боец, он еще и строитель. В этом смысле *момент оценки* [курсив Луначарского. — И.В.] должен быть поставлен в современной марксистской критике чрезвычайно высоко» (8, 11).

И еще:

«...мы не считаем правильным, будто бы критик не может рассматривать произведение с точки зрения должного. И мы подчеркиваем, что с этой точки зрения стать на плехановскую позицию для нашего времени было бы прямо чудовищным. Критик, который в наше время произведения искусства наших дней, — да хотя бы и прошлых, поскольку мы их “критически усваиваем”, как рекомендовал нам Ленин, — перестал бы рассматривать с точки зрения критерия долженствования, то есть наибольшей их способности служить делу социалистического строительства, был бы крайне странным, и вряд ли кто-нибудь признал бы его марксистским критиком» (8, 247).

Такова позиция Луначарского, неоднократно выраженная им с предельной определенностью. И, как видим, характер всех этих и подобного рода его высказываний действительно может оставить впечатление, что именно «пассивность» «генетической» критики Плеханова и была — уже и сама по себе — тем главным ее недостатком, который следовало, с точки зрения Луначарского, прежде всего преодолеть «в деле освоения и подлинной утилизации его взглядов» (8, 229).

Тем не менее это не так. Или, по крайней мере, далеко не только так, хотя недостаточная, на взгляд Луначарского, активность Плеханова в сфере критико-идеологического *воздействия* на искусство тоже может многое объяснить нам в критическом отношении Луначарского к «объективистской» ортодоксии Плеханова.

Но — только до известной степени. Ибо если внимательно взглянуть в позицию Луначарского в его споре с Плехановым, то становится ясно, что дело здесь было отнюдь не в одной лишь — и отнюдь не в самой по себе — проблеме *активности* марксистской критики. Можно даже с уверенностью предположить, что если бы Луначарского беспокоила только эта проблема, то и спора, пожалуй, не было бы вовсе. Или, по крайней мере, он был бы почти беспредметным.

И это подтверждается, кстати сказать, тем любопытным фактом, что именно там, где Луначарский начинает в пылу полемики выдвигать на первый план именно момент активности и именно

с *этой* точки зрения критикует «анти-долженствование» Плеханова, критика его становится как раз весьма неточной и теряет свою мотивированность.

В самом деле, всякий, кто знаком с работами Плеханова, с его позицией, хорошо знает, что Плеханов никогда не отрицал как раз необходимости *активной* позиции критика-марксиста — в смысле его борьбы за свои эстетические идеалы и симпатии. Он вовсе не считал, что критик-марксист вообще не имеет права высказывать эти свои симпатии, «смеяться и плакать», и недаром и сам, в своей собственной критико-публицистической практике, очень даже активно и целеустремленно защищал всегда те эстетические представления и нормы, которые, с его точки зрения, отвечали интересам пролетариата. Мало того — он не раз формулировал право критики на такую «субъективность» и теоретически. Достаточно вспомнить в этой связи хотя бы то возражение Плеханова своим противникам, когда он не признает за ними права («логической возможности») «упрекнуть нас в том, что мы *одинаково* относимся к самым различным направлениям в искусстве. Говоря, что художники самых противоположных направлений *одинаково* правы на свой особый лад, *мы этим вовсе еще не заявляем, что лично нам каждый особый лад одинаково приятен* (...) мы не имеем (...) *никакого основания утаивать наши эстетические сочувствия*. При случае мы (их) высказываем во всей их полноте» (297).

И это положение Плеханова (которое, как увидим ниже, несколько не противоречит вместе с тем и плехановскому принципиальному отказу подходить к оценке искусства с точки зрения «должного») отнюдь у него не случайно. В сущности, было бы как раз удивительно, если бы Плеханов придерживался какого-то иного взгляда, — уже потому хотя бы, что он, в силу своей общей позиции, никогда не исключал и не мог исключать художественную критику из сферы действия тех же закономерностей, которые он считал определяющими как для искусства, так и вообще для всей области общественного сознания. «Человек данной общественной эпохи, — писал он в своей статье *О Белинском*, — всегда будет предпочитать такие художественные произведения, в которых выражаются вкусы этой эпохи. В обществе, разделенном на классы, вкусы, свойственные данной эпохе, часто очень неодинаковы, в зависимости от положения составляющих его классов. А так как всякий художественный критик сам представляет собою продукт окружающей его среды, то и его эстетические суждения всегда будут определяться свойствами этой среды. Поэто-

му он *никогда не будет в состоянии избежать предпочтения одной школы в литературе или в искусстве другой, ей противоположной*¹.

Наконец, нелишне напомнить, что даже и тогда, когда Плеханов, ставя перед собой не собственно-критические, а чисто исследовательские, научные задачи, сознательно ограничивался только *анализом*, он все-таки отнюдь не пренебрегал тем, чтобы при всякой возможности вывести любой «социально-генетический», «объективный» свой анализ современного искусства и к прямым «практически-политическим» выводам, недвусмысленно выражавшим его классово-партийную заинтересованность в таком развитии искусства, которое соответствовало бы «интересам пролетариата». Так, даже и в той же, например, работе *Искусство и общественная жизнь*, что подверглась критике Луначарского, он специально подчеркивал, что «всякий сколько-нибудь значительный художественный талант *в очень большой степени увеличит свою силу, если проникнется великими освободительными идеями нашего времени*» (269).

Короче: позиция Плеханова никак и никогда не была позицией пассивного «объективиста», не желавшего «воздействовать» на искусство в нужном ему (и «его» классу) направлении. Да и странно этого было бы ожидать от человека, который не раз подчеркивал, что «всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство», поскольку «в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит» (227). Если вспомнить даже одно только это положение Плеханова, то нетрудно понять, что, оказавшись Плеханов волею судьбы в положении представителя политической партии, пришедшей к власти, он, скорее всего, с неменьшей активностью и энергией, чем Луначарский, стал бы стараться направить и искусство, и все прочие «идеологии» на служение делу этой власти. Это нисколько не противоречило бы его принципам — напротив, было бы их прямой реализацией. Так что хотя расхождение в позициях Плеханова и Луначарского по вопросу о «волевом моменте», об «активности» в отстаивании марксистских эстетических предпочтений, конечно, было, однако его нельзя все-таки признать выходящим за рамки несовпадения *лишь в акцентировке* — лишь в том, с какой силой и энергией подчеркивался каждым из них активно-оценочный момент в критике.

Иными словами, расхождение это не было и не могло быть принципиальным. Оно было скорее *количественным*, чем *качественным*.

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. С. 552.

И в том, что это так, лишний раз убеждает, кстати сказать, и сам Луначарский, который вынужден был, в сущности, признавать это всякий раз, как только он более внимательно, конкретно и объективно подходил к позиции Плеханова, стремясь удовлетворить в ее изложении необходимым требованиям научной добросовестности. Так, он не однажды вспоминает и приведенные выше слова Плеханова о том, что всякий художественный критик не может не иметь эстетически-оценочных суждений и предпочтений, и положения Плеханова о благотворности «великих освободительных идей нашего времени» для развития искусства, вполне соглашаясь и в том и в другом случае с Плехановым и тем самым признавая, что разногласий здесь между ними нет. Он сам же напоминает и плехановскую формулу, согласно которой всякая политическая власть естественно и закономерно заинтересована в «утилитарном» отношении к искусству, и сам же справедливо указывает на то, какие закономерные выводы подразумевает она применительно к художественной политике «победившего пролетариата»: «Отсюда с ясностью следует, что и нынешняя политическая власть в нашей стране (...) тоже не может не склоняться к утилитарной точке зрения» (8, 251). Наконец, он даже и прямо, как бы исправляя собственные политические «перехлесты» в критике Плеханова, признает, что «Плеханов, разумеется, прекрасно понимал, что литература имеет общественное значение, что литературное произведение вполне целесообразно разбирать и с точки зрения большей или меньшей пользы, которую оно может принести растущей в недрах русского общества пролетарской революционной силе» и т. п. (8, 228).

Но все это опять-таки и подтверждает, что, стало быть, упорное постоянство, пафос и остроту нападок Луначарского на плехановскую «ортодоксию» никак нельзя все же объяснить одним лишь его недовольством недостаточной «активностью» «генетической методологии» Плеханова. А это значит, что и для самого Луначарского сущность спора и разногласий заключалась, по видимому, в чем-то совсем другом.

Но, в таком случае, — в чем же?

3. Что скрывается за дымовой завесой «активности»

На самом деле Луначарского не устраивало вовсе не отсутствие у Плеханова активной позиции (чего на самом деле и не было), а как раз сама его активная позиция. Его не устраивал ее, так сказать, принципиальный характер — те общие методологические ос-

нования, на которых (и в пределах которых) Плеханов признавал и допускал эту активность. При более внимательном знакомстве с возражениями Луначарского Плеханову это становится более чем очевидным.

Вот, в дополнение к вышеприведенному, еще некоторый ряд его рассуждений и формулировок, в которых как раз и обнаруживается действительная суть его претензий к Плеханову.

Да, Луначарский готов был, как мы видели, согласиться с тем, что Плеханов вовсе не отрицал необходимости для критика-марксиста рассматривать искусство с точки зрения «большей или меньшей пользы» его для дела пролетариата. Приведя соответствующие высказывания Плеханова, он замечал даже, что по ним может показаться, будто бы им и спорить, в сущности, не о чем. «Иногда — свидетельствовал он, — даже говорят мне: “Да и не надо было спорить; вы видите, Плеханов сам все понимает”» (3, 257).

Однако, продолжает он, «у Плеханова тут есть очевидная *неувязка*, которую нужно в конце концов исправить», ибо основная тенденция генетической точки зрения Плеханова «не слилась в гармоническое целое» с его признанием права критики на оценку. И эту «неувязку», это отсутствие «гармонии» во взглядах Плеханова он видит в том, что хотя Плеханов и признает неизбежность и даже необходимость классово-оценивающей точки зрения в марксистской критике, однако в то же самое время утверждает, что все-таки в общем, окончательном смысле «с научной, то есть марксистской, точки зрения (...) *не может быть лучшего и худшего искусства*» (191). У Плеханова, говорит он, получается так, что, установив генетическую связь тех или других точек зрения на искусство с породившими их общественными условиями, «мы уже не можем спрашивать себя, какая из этих точек зрения выше» (8, 225), ибо нет никаких объективных, безусловных критериев «для сравнения между искусствами отдельных эпох» (244).

И вот это-то более всего и не устраивает Луначарского. С этим-то он и не считает возможным, не желает соглашаться ни при каких условиях, против этого-то и направляет *главный* огонь своей критики. Напомнив, с каким сочувствием цитирует Плеханов слова Белинского-гегельянца о задачах научной эстетики и как безоговорочно присоединяется к мнению И. Тэна о том, что наука не имеет права утверждать, что, например, «греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот» (8, 244), — напомнив эти места из Плеханова, Луначарский саркастически замечает:

«Ну, так вот. Мы имеем такую картину. В каждой эпохе, в том числе и в нашей эпохе, имеются только такие критики, суждения которых согласуются с характером их убеждений, воспринятых от своего класса и через него от своей эпохи». Однако, по Плеханову, сравнивать их между собою нельзя, ибо с «чисто научной точки зрения в истории культуры *не оказывается критериев, которые могли бы показать большее достоинство одной эпохи по сравнению с другой*».

«Но мы, грешники и классовики, *вовсе не хотим признать свою точку зрения безнадежно субъективной*. Мы предполагаем, что пролетариат, предпочитая социализм капитализму, не только проявляет *классовый субъективизм*, но вместе с тем *защищает объективное развитие человечества*. (...) С этой точки зрения мы вовсе не считаем невозможным эстетически говорить о том, какая эпоха, средневековые или греческий классицизм, ближе нам, строящим социализм» (8, 246)¹.

Плеханову, который признавал «эстетически положительное значение великих освободительных идей его времени», оставалось, замечает Луначарский, «только поставить точку над “и” (...), а именно указать, что *наши великие освободительные идеи велики не только для нашего времени, но и по отношению ко всем временам прошлым*» (8, 258). Но он этого не сделал, и вот почему именно установление органической связи между *генетической* и публицистически и эстетически *оценивающей* точкой зрения («для чего, очевидно, необходимы *критерии*, в то время как для первой точки зрения критерии не нужны») является, считает Луначарский, «задачей нашего времени в деле освоения и подлинной утилизации взглядов Плеханова». Ибо именно в отсутствии *этой* «органической связи» и состоит «чудовищная односторонность» его эстетики (8, 229).

Вот, стало быть, каков *главный* счет Луначарского к Плеханову. Правда, и в этих своих рассуждениях Луначарский не вполне точно квалифицирует позицию Плеханова (ниже мы к этому еще вернемся). Но главную суть претензий к плехановскому «генетизму» эти формулы Луначарского выражают все же достаточно хорошо. И суть эта, как это хорошо видно из только что процитированных пассажей, именно в том и состоит, что *даже тогда*, когда Плеханов отстаивает социалистические идеалы «пролетариата», он отстаивает их не так, как хотелось бы Луна-

¹ Здесь и далее в цитате курсив Луначарского. — *И.В.*

чарскому — он не соглашается признать за ними *безусловного* значения, считая их такими же исторически и классово *относительными*, как и любые другие. И именно с этим Луначарский никак и не хочет согласиться, именно в этом — главная суть его нападок на «генетическую ортодоксию» Плеханова. При сколько-нибудь внимательном чтении Луначарского этот главный смысл его полемики с Плехановым становится, повторяю, совершенно очевиден.

Обоснованы ли, однако, эти претензии действительным содержанием плехановской позиции? Верно ли в данном случае Луначарский ее понимает и излагает?

Да, на этот раз (исключая некоторые частные полемические издержки) инвективы Луначарского уже не бьют мимо цели — на этот раз он обстреливает реальную, действительную мишень. Он не прав, когда изображает позицию Плеханова так, будто бы Плеханов считал классовую точку зрения в эстетике «чистейшим субъективизмом», «суетой» и т. п., стремился встать на «надклассовую» точку зрения и т. п. Ничего подобного у Плеханова никогда не было, и некорректность подобного рода изображений трудно извинить даже полемической горячностью Луначарского, ибо вопреки его уверениям Плеханов никогда не отрицал возможности (и даже необходимости) «эстетически говорить о том», какое искусство *«ближе нам, строящим социализм»*, — то есть эстетически оценивать его именно «с *классовой точки зрения пролетариата*». Он только указывал всякий раз, что такая оценка, равно как и эстетические принципы, из которых она вытекает, никак не могут иметь *безусловного, абсолютного* значения.

Но на этом он действительно стоял твердо, настаивал на этом всегда — здесь Луначарский прав. И именно поэтому Плеханов и считал, что критик-марксист, защищая свои классовые эстетические симпатии, всегда должен об этом помнить, если он хочет оставаться на научной точке зрения.

Вот почему, заявляя, что «мы не имеем (...) никакого основания утаивать наши эстетические сочувствия», он не забывал добавить: «Мы только отказываемся провозглашать свой эстетический вкус обязательным (т. е. безусловным, нормативно-абсолютным. — *И.В.*) для художников всех времен и народов» (297).

И вот почему, признавая, что ни один художественный критик, поскольку он представляет собою продукт определенной общественной среды и выражает ее интересы и оценочные критерии, не может избежать предпочтения одной школы в искусстве

другой, он в то же время подчеркивал, что все это нимало не опровергает вместе с тем ни Белинского, ни Тэна, когда они отрицают «абсолютизм художественных критериев». Не опровергает именно потому, что, «научная эстетика становится невозможной всюду, где признаются такие критерии»¹.

Именно в этом (и *только* в этом) и заключался смысл его известной формулы; «эстетика, наука не дает нам таких теоретических оснований, опираясь на которые мы должны были бы сказать, что греческое искусство заслуживает нашего восхищения, а готическое — осуждения, или наоборот»² (*вообще, безусловно, а не с той или иной конкретно-классовой точки зрения*). И именно в этом (и *только* в этом) состоял смысл и его отказа подходить к искусству с точки зрения «долженствования», его любимого девиза «не плакать, не смеяться, а понимать». Образно говоря, он предоставлял «научному критику», критику-марксисту, право и возможность плакать и смеяться только «*не научно*» — без санкции на то, чтобы принимать этот свой смех и плач за выражение безусловной истины, обращать его к художникам как выражение некой абсолютной, единственно верной эстетической нормы, которой они *должны* соответствовать по внутреннему требованию заключенного в ней (как во всякой норме) императива.

Такова была его позиция.

И вот именно эта позиция (а вовсе не сама по себе активность или неактивность его в защите своих марксистских эстетических симпатий) как раз и встретила, как мы видели, самое решительное сопротивление со стороны Луначарского. Именно здесь была самая главная, глубинная суть их спора — спора, в центре которого оказался *вопрос о том, можно или нельзя с точки зрения марксизма говорить о существовании каких-либо безусловных, абсолютных критериев для сравнения «лучших и худших эпох», — эстетических, этических и прочих ценностных норм, характерных для разных исторических периодов и обществ.*

4. Плехановские бастионы

Кто же оказался прав в этом споре? Прав не вообще, а именно *в пределах того мировоззрения*, на верность фундаментальным принципам которого претендовали оба полемиста? Кто, иначе

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т. 4. М., 1958. С. 552.

² Там же.

говоря, оказался в этом споре действительно последовательным марксистом, а кому в этом следует все-таки отказать?

Вот вопрос, который мы должны теперь перед собой поставить, чтобы сделать следующий шаг в уяснении того, почему этот спор, как было сказано в начале наших заметок, следует считать одним из самых важных споров в истории марксистской мысли. И в чем его особая актуальность сегодня.

Предоставим для этого слово опять прежде всего самим Плеханову и Луначарскому — дабы посмотреть, какими аргументами обосновывает каждый из них свою точку зрения. И проверим эти аргументы.

Начнем с Плеханова. И прежде всего вспомним в этой связи, что если с самим Луначарским по интересующему нас вопросу Плеханову столкнуться почти не пришлось, то по другим поводам он не однажды высказывал свое отношение к точке зрения, отстаивающей существование безусловных критериев, абсолютных норм и т. п. (не только в эстетике, но и вообще в любой сфере общественного сознания, связанной с ценностными представлениями людей). Особенно показательны с этой точки зрения те, уже упоминавшиеся многочисленные его работы, которые были посвящены критическому разбору взглядов так называемых *просветителей*. Собственно, и сам тезис о неправомерности подхода к искусству (равно как и к нравственности, праву и т. п.) с точки зрения «долженствования», был выдвинут им именно в полемике с идеологией просветительства, исходившей как раз из признания таких критериев и требовавшей именно «нормативного» подхода к целям и продуктам духовной деятельности человека.

Чем же не устраивал Плеханова такой подход, почему он представлялся ему (и вообще, и у просветителей в частности) несостоятельным?

Напомню, что всякий раз, начиная свою полемику с просветителями, Плеханов начинает ее с указания на то, что любой вопрос типа: «Чем должно быть искусство, — средством или целью?» — требует прежде всего обоснования в своей правомерности. И такое обоснование может быть дано только указанием на такую *«инстанцию»*, «которая могла бы предписать искусству его обязанность», «могла бы сказать искусству — “ты должен идти в эту, а не в ту сторону”» (286). Иными словами, Плеханов напоминает о том, что всякая ценностная норма всегда имеет определенное *основание*, и именно от характера этой исходной «инстанции»-основания как раз и зависит всецело характер этой нормы: если основание носит исторически-

преходящий характер, то и норма, очевидно, будет переходящей; если основание заключено в рамках определенной социальной специфики, то и норма будет иметь значение лишь в пределах этой специфической области. А отсюда следует, что, стало быть, и существование (или возможность существования) *безусловных* (абсолютных) этических или эстетических норм, принципов и критериев может иметь место только в том случае, *если существует какая-то абсолютная, безусловная, имеющая общеисторическое и общечеловеческое бытие исходная «инстанция»-основание, которая диктовала бы эти нормы и принципы.*

И именно так, в полном соответствии с этим необходимым логическим требованием, и поступали, как показывает Плеханов, просветители. Строя свои социальные, этические и эстетические системы, они обращались, естественно, за их обоснованием к той единственной исходной «инстанции», которая, с их точки зрения (исключавшей возможность какой-либо религиозно-мифологической гипотетичности и веры), только и могла удовлетворить требованиям научно достоверного знания, — к *человеческой природе*. Поэтому они «с полным убеждением называли свои (...) системы *научными*», ибо «критерием научности» всегда было для них именно «*соответствие данной системы с “природой человека”*».

Но были ли, спрашивает Плеханов, эти системы в действительности такими — «научными»?

Апеллируя к «человеческой природе», просветители (в их число Плеханов включает и социалистов-утопистов) всегда, естественно, имели в виду некую «природу человека *вообще*, взятого *независимо* от определенных общественных отношений»¹. Ведь иначе она и не могла бы играть роль необходимого им безусловного, абсолютного, то есть неизменного основания для их аксиологии. И напротив — именно потому, что «природа человека предполагалась *неизменной*», просветители и «имели право», в частности, «ожидать, что между многими *возможными* системами общественного устройства» (равно как и системами этики или эстетики. — *И.В.*) может быть найдена и такая, «которая соответствует названной природе *более, чем другие*».

А отсюда — и «стремление найти эту *наилучшую*, то есть наиболее соответствующую человеческой природе *систему*». Отсюда — решение всех вопросов этики, эстетики и социального уст-

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т. 3. С. 37. — Курсив автора. — *И.В.*

ройства именно по «безусловной» формуле: «да — да и нет — нет» («собственность *или* соответствует человеческой природе, *или не* соответствует ей, моногамическая семья *или* соответствует, *или не* соответствует этой природе и так далее, и так далее»)¹.

И отсюда же, наконец, и логически закономерная претензия считать эти найденные системы и соответствующие им нормы, принципы и критерии «абсолютной истиной», не зависящей (по формуле Энгельса) «от времени, пространства и исторического развития человечества»².

Иными словами, абсолютизм социальных, этических и эстетических норм и принципов в философии просветителей вытекал именно из признания «факта» существования некоей неизменной «человеческой природы», *выражением* «абсолютных требований» которой и были эти нормы, идеалы и принципы³.

Однако (развивает свою критику просветительской точки зрения Плеханов) «ссылаться на человеческую природу, то есть на природу человека вообще, взятого независимо от определенных общественных отношений, значит покидать почву исторической действительности и опираться на отвлеченное понятие». Ведь «природа человека сама изменяется вместе с ходом культурного развития: природа первобытного охотника совсем не та, что природа парижанина XVII века, а природа парижанина XVII века имела такие существенные особенности, которых мы тщетно стали бы искать в природе современных нам немцев и т. д. Да и это еще не все. В каждое данное время природа людей одного класса общества во многом не похожа на природу людей другого класса. Как же тут быть?..» (444—445).

Плеханов напоминает, что, столкнувшись с этим затруднением, Чернышевский, например (он тоже исходил из просветитель-

¹ Плеханов Г. В. Избранные философские произведения. Т. 3. С. 86. — Курсив автора. — И. В.

² Там же. С. 37.

³ О том, что мы в нашем изложении строго придерживаемся именно того соотношения понятий, которое было у Плеханова, читатель может судить по следующему отрывку из предисловия Плеханова ко второму изданию брошюры Ф. Энгельса *Людвиг Фейербах и конец немецкой классической философии*: «Что такое *метафизика*? Каков ее предмет? Ее предметом служит так называемое *безусловное* (абсолютное). А какова главная, отличительная черта безусловного? *Неизменность*. Оно и неудивительно: *безусловное* не зависит от обстоятельств (*условий*) времени и места, видоизменяющих доступные нам конечные предметы; поэтому оно и не изменяется». Там же. С. 87. Курсив Плеханова.

ской убежденности в существовании единой и неизменной «природы человека», но вместе с тем видел историческое и социальное разнообразие вкусов и стремлений людей), нашел выход в том, чтобы разделить, как говорит Плеханов, «человеческие потребности на естественные и искусственные». Более того, сообразно с этим, замечает Плеханов, и сама «жизнь представлялась ему частью нормальной, — поскольку она соответствовала естественным потребностям, — а частью, и притом большею частью, ненормальной, — поскольку ее склад обуславливается искусственными потребностями человека». Основываясь на таком критерии, легко было прийти к тому выводу, говорит Плеханов, «что жизнь всех высших классов общества ненормальна. А отсюда было рукой подать до того вывода, что искусство, выражавшее в различные эпохи эту ненормальную жизнь, было ложным искусством. Но общество, — напоминает Плеханов, — разделилось на классы уже в то отдаленное время, когда оно стало выходить из состояния дикости. Стало быть, Чернышевскому нужно было признать ошибкой, ненормальной всю историческую жизнь человечества и объявить более или менее ложными все те представления о жизни, которые в течение этого длинного периода возникали на этой ненормальной почве» (448).

И это — вывод, неизбежный для всякого просветителя, оперирующего безусловными критериями на основе неизменного абсолюта «человеческой природы». Не случайно, говорит Плеханов, и у Добролюбова, который тоже вынужден был вводить критерий различения «естественных» и «неестественных» (нормальных и ненормальных) потребностей человека, точно так же получалось, «что решительно вся история цивилизованного общества есть не что иное, как история “искусственных общественных комбинаций”».

Но, резюмирует Плеханов, «несостоятельность такого понимания» «очевидна» (474). И эту очевидную несостоятельность просветительского «абсолютизма» как раз и выявил исторический материализм, показавший и доказавший, что природа человека — это *совокупность общественных отношений*, а поскольку общественные отношения *меняются* в ходе социально-исторического развития человека, постольку и природа эта есть не некая *неизменная и безусловная константа*, а *социально и исторически меняющаяся «инстанция»*. У Маркса, говорит Плеханов, мы уже не найдем характерной для просветителей и социалистов-утопистов апелляции к «человеческой природе»; «он не знает таких об-

щественных учреждений, которые *или* соответствуют, *или не* соответствуют ей. Уже в “Нищете философии” мы встречаем следующий знаменательный и характерный упрек Прудону: “Г. Прудон не знает, что вся история есть не более, как постоянное изменение человеческой природы”. В “Капитале” Маркс говорит, что человек, действуя на внешний мир и видоизменяя его, изменяет тем самым и свою собственную природу. Это — диалектическая точка зрения, проливающая совсем новый свет на вопросы общественной жизни»¹.

Вот этот-то «новый свет», высветивший ту истину, что основная причина всякой общественной эволюции и, следовательно, всякого исторического движения есть «борьба, которую общественный человек ведет с природой и другим общественным человеком за свое существование» (30), — этот «новый свет» и позволил, напоминает Плеханов, понять и увидеть историю как естественно-закономерный процесс постоянного развития и смены производительных сил и соответствующих им производственных отношений, осуществляемый через борьбу классов и определяющий собою, в свою очередь, процесс развития общественного сознания. А тем самым — понять этот процесс смены идеологий, постоянного изменения и борьбы различных политических, религиозных, нравственных, эстетических и пр. представлений и критериев тоже как естественно-закономерный исторический процесс, направляемый изменениями в способе производства материальной жизни. Иными словами, исторический материализм позволил понять, говорит Плеханов, что постоянно изменяющаяся, всегда социально-классово и исторически определенная «человеческая природа» необходимо сообщает такой же характер и выражающим ее идеологическим формам. Он позволил понять, что формы эти (в том числе и наши ценностные представления) тоже всегда *социально-исторически конкретны* и что *критерии* любых ценностных норм и принципов (соотнесение их с «человеческой природой») тоже могут быть поэтому всегда только исторически-конкретными (*относительными*).

Таковы те основания, в силу которых, по Плеханову, стоять на точке зрения каких-либо абсолютных (безусловных) этических, социальных, эстетических и т. д. норм, принципов и критериев — это значит стоять на *не-научной* точке зрения, исходить из

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т. 4. С. 86. Курсив автора. — И.В.

какого-то *несуществующего* феномена (либо религиозно-метафизический абсолют, либо некая «природа человека» *в о о б щ е*) и, следовательно, покидать почву реальной исторической действительности. Дialeктик-материалист, говорит Плеханов, никогда не придает «абсолютного значения» таким, например, «относительным понятиям», как «добро и зло» (695). Он знает, что «в нравственных понятиях людей нет ничего *а б с о л ю т н о г о*; что они изменяются вместе с изменением тех условий, в которых живут люди» (50) — равно как изменяются «в ходе исторического процесса» и «понятия людей о красоте», в силу чего точно так же нет и никакого «*а б с о л ю т н о г о* критерия красоты», «все ее критерии относительны» (270). Иными словами, диалектик—материалист «на развитие эстетических вкусов (...) смотрит с той же точки зрения, как и на развитие *н р а в с т в е н н ы х ч у в с т в*» (51). Он знает, что «все на свете относительно», — истина, которую «всегда забывают просветители» (402), ибо «*разум просветителя*» есть всегда «не более как *рассудок новатора*, закрывающего глаза на исторический ход развития человечества и объявляющего свою природу человеческой природой вообще»¹.

Это не значит, подчеркивает Плеханов, что диалектик-материалист сводит все дело к «субъективизму» (классовому, национальному и т. п.) и не признает *объективного* характера тех ценностных критериев, которые возникают на той или другой исторической и социальной почве. Напротив, — именно потому, что в этих критериях (нормах, представлениях и т. д.) для него нет *никакого другого содержания*, кроме выражаемой ими той или иной *объективной необходимости объективного общественного бытия*, он требует понимания их именно как критериев и норм объективно закономерных, исторически обусловленных, необходимых. Он только подчеркивает, что объективность этих норм, представлений, принципов и т. п. *иного рода*, чем, например, объективность физического предмета или качества — это *объективность реальной зависимости хода идей от хода вещей*.

Но именно это как раз и заставляет его относиться к идеям и представлениям как к чему-то «действительному», а не «призрачному», к чему-то «нормальному», «естественному», а не «искусственному», «ненормальному»; это-то и позволяет ему признавать факт «*относительной* (исторической) правомерности» обществен-

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т. 4. С. 423. Курсив автора. — И.В.

ных отношений, вкусов, принципов и т. д. даже и тогда, когда они решительно «заслуживают осуждения с точки зрения *нынешних* (...) понятий» (717).

Таковы (в сжатом, разумеется, изложении) те аргументы и та логика, на которых основывалось программное положение Плеханова, гласившее, что научная эстетика становится невозможна повсюду, где признается абсолютизм художественных критериев. И, собственно, ничего неожиданного в этой аргументации, как видим, не было. Да и не могло быть. Последовательный марксист, Плеханов воспроизводит в своей полемике с просветителями обычную, классическую логику исторического материализма в его противостоянии всякому «идеализму» и всякой «метафизике». Это настолько здесь очевидно, что вряд ли требует даже каких-то подтверждений и разъяснений — всякий, кто знаком с марксизмом, согласится с этим, думаю, без каких-либо колебаний.

Но что же в таком случае могло вызвать в этой логике несогласие Луначарского, тоже марксиста? В чем он сумел увидеть несостоятельность позиции Плеханова?

Послушаем же теперь внимательно, что он говорит по этому поводу.

5. Абсолют с черного хода

Вспоминая свой спор с Плехановым во время обсуждения реферата *Искусство и общественная жизнь* и послесловие Плеханова к одноименной статье, Луначарский упрекает Плеханова, что тот «совершенно извратил» тогда («разумеется, несознательно») его первое возражение. «Я, — разъясняет Луначарский, — ни в малейшей степени не мог (и нигде ни в каких моих сочинениях нельзя найти и следа этого) требовать от Плеханова какого-то абсолютного критерия...) Я утверждал только одно в моем тогдашнем споре с Плехановым, что можно сравнивать между собою не только отдельные художественные произведения той же эпохи, то есть вытекающие из одного и того же принципа, но и самые эстетические *принципы*¹ отдельных эпох. Хотя мы не имеем абсолютного идеала общества, *но мы имеем критерий для суждения о том, что является в обществе прогрессом, а что регрессом.*

Социализм мы вместе с Марксом считаем величайшим социальным достижением, к которому мы сейчас стремимся. Такого в

¹ Курсив автора. — И.В.

прошлом земля не видела. Поэтому хотя абсолютной художественной истины мы не имеем, но те эстетические теории, которые срастаются с нашим социалистическим идеалом, с нынешним передовым рабочим движением, совершенно так же, как и философские или экономические доктрины, мы считаем *безусловно более высокими*. (...) *наши освободительные идеи велики не только для нашего времени, но и по отношению ко всем временам прошлым*» (8, 257—258).

И еще:

«Итак, (...) по мнению Плеханова, (...) абсолютных художественных критериев нет и эстетическая наука невозможна, если признать такие критерии». — «Оставим в стороне всякий вопрос об абсолютных критериях. Абсолютных критериев вообще не существует. Но вот Маркс ставит перед собой вопрос о том, можно ли с точки зрения какого-нибудь “критерия” установить, высший или низший по своему социальному типу тот или другой общественный строй?

На это Маркс, как известно, отвечал: критерием, согласно которому можно взаимно оценивать отдельные общественные уклады, является развитие человеческого богатства. Или если заменить этот сухой термин более конкретным, то мы должны будем сказать: тот общественный уклад должен считаться более высоким, который содействует наибольшему развитию всех заложенных в человеке способностей и возможностей (...) пролетариат, предпочитая социализм капитализму, не только проявляет *классовый субъективизм*¹ но вместе с тем защищает *объективное развитие человечества*²; так же точно полагаем мы, что искусство не может быть оторвано от той базы, на которой оно растет, и что, очевидно, чем выше будет общесоциальная база, чем могучее и счастливее будет общество, чем больше в нем будет дано перспектив «наибольшего развития всех заложенных в человека возможностей и способностей» (в том числе, очевидно, и художественных), тем более высокого типа художеством будет обладать данное общество. С этой точки зрения (...) сравните же, какое общество, какая культура, какое искусство *давало большие возможности* развития всем человеческим способностям, средневековые с его мистикой и готикой или античный мир? (...) Да, мы можем сказать, что античное искусство эстетически ближе нашей эпохе.

¹ Курсив автора. — *И.В.*

² Курсив автора. — *И.В.*

Но, — возразит нам Плеханов, — из этого не следует, что оно выше таких искусств, которые дальше от Вашей эпохи, ибо все относительно. — Это было бы так, — ответим мы, — *если бы сами социальные базы были также затеряны в безмерных пространствах отнесенности. Но этого вовсе нет.* Так как социалистическая эпоха есть наивысшая из всех до сих пор существовавших, то все, что ближе к этой социалистической эпохе, есть вместе с тем настоящее повышение линии человеческой культуры, а что дальше от нее — понижение. Эстетика социалистического общества, выражая собою эстетику свободного человека, совершившего прыжок из царства необходимости в царство сознания организованного человека, есть наиболее высокая эстетика. Субъективное и объективное ее значение здесь совпадают. Она субъективна, ибо выражает собой действительные интересы, действительный образ мыслей и чувствований данной эпохи — но она и объективна, ибо сама эта эпоха *объективно*¹ выше, чем все ей предшествующие. Кажется, это ясно?» (245—247).

Таковы рассуждения Луначарского. Как видим, они не слишком вняты. Но это, собственно, все, чем мы располагаем в его наследии, чтобы ответить на завершающий рассуждения Луначарского вопрос, представляющийся, по-видимому, ему чуть ли не риторическим: «Кажется, это ясно?» В других местах, где Луначарский так или иначе возвращается к этой теме, мы не найдем каких-либо дополнительных аргументов в защиту высказываемой им точки зрения, и основывается она на той же самой логике, тех же умозаключениях.

Итак, присмотримся внимательно — в самом ли деле все так ясно, как представляется Луначарскому? И что, собственно, и вообще здесь, при сопоставлении его позиции с позицией Плеханова, *ясно*?

Прежде всего, — о путанице в терминах и о теоретическом лукавстве позиции Луначарского. Если говорить не о словах, а о самом смысле его рассуждений, то трудно не прийти к выводу, что вопреки всем своим оговоркам он, в сущности, защищает как раз именно точку зрения, которую как будто бы отвергает, — точку зрения ценностных *абсолютов* вообще и *эстетических* в частности.

Да, на словах он, как мы видели, предлагает как будто бы «оставить в стороне» всякий вопрос об абсолютных критериях, ибо

¹ Курсив автора. — И.В.

«абсолютных критериев вообще не существует». Более того, он уверяет, что «нигде», «ни в каких его сочинениях» «нельзя найти и следа» подобного утверждения.

Но посмотрим, насколько это так и, главное, насколько верен остается Луначарский этой своей декларации в реальной логике своих умозаключений.

Луначарский исходит, как мы только что видели, из понимания исторического процесса прежде всего как процесса «развития человеческого богатства» — или, что то же самое, «развития человеческих производительных сил». Он опирается здесь, несомненно, на известные положения Маркса, высказанные им в *Теориях прибавочной стоимости*, которые всеми согласно считаются классическими положениями марксистского «исторического материализма». И против этих исходных принципов исторического материализма не стал бы спорить, разумеется, и Плеханов. Для него, согласно формуле Маркса, *самоцельный* процесс развития человеческих производительных сил, как таковых (то есть процесс, взятый безотносительно к какому-либо *заранее установленному масштабу*), тоже являлся центральной, стержневой осью исторического развития, определяя собою понятие исторического прогресса именно как *естественно-исторического* процесса — то есть как процесса, постепенного и все большего и большего повышения уровня развитости и развернутости этих сил.

Однако Луначарский не ограничивается, как мы видели, этой констатацией. Он подходит к процессу развития производительных сил («человеческого богатства») еще и в связи с вопросом о том, можно ли рассматривать этот *естественный* «прогресс» еще и с *ценностной* точки зрения — по формуле *ценностного* прогресса. Иными словами, его интересует, можно ли «сравнивать» и «взаимно оценивать» различные исторические социально-общественные уклады (способы производства и соответствующие им, обслуживающие их надстроечные институты и идеологические формы) — по степени их эстетической, этической и т. п. «высоты», их ценностной «прогрессивности» или «регрессивности». И, обосновывая правомерность именно *такого* подхода, он и выдвигает в качестве критерия для подобных сравнений и «взаимных оценок» способность того или иного социального строя (и соответствующих политических, правовых, этических, эстетических и пр. принципов, норм, понятий и т. д.) соответствовать *наибольшему развитию «человеческого богатства»* (= «человеческих производительных сил», «богатства человеческой природы»,

«заложенных в человеке способностей и возможностей» и т. п.). Тот, говорит он, «общественный уклад должен считаться более высоким», который наиболее «содействует» такому развитию.

Но, выдвигая такой показатель, как уровень развития «человеческих производительных сил», в качестве единой меры для определения «высоты», «прогрессивности», «ценности» любых исторических эпох и «укладов», какой же еще критерий предлагает он, если не критерий *неизменный, безусловно* пригодный для ценностного «измерения» человеческой культуры и цивилизации на всем протяжении исторического развития? Словесный отказ от «абсолютных критериев» ничего по существу здесь не меняет и не может, разумеется, изменить. Потому-то, кстати, Луначарский даже и в словесном отношении здесь то и дело сбивается (в полном соответствии с действительной логикой своей позиции) на употребление терминов, только что как будто бы категорически им отвергнутых. Считать философские, экономические, эстетические и пр. «доктрины» эпохи социализма *«безусловно»* более высокими (...) по отношению *ко всем временам прошлым* — как иначе, если не в смысле апелляции к какой-то константной, неизменной, абсолютной мере, можно понять это выражение? «Безусловное» — разве это не то же самое, что и «абсолютное»?..

Так, словно бы с готовностью уступая Плеханову и торжественно изгоняя абсолютное из пределов марксизма через широко распахнутую Плехановым парадную дверь, Луначарский тут же потихоньку пытается впустить его обратно через неловко сооружаемый им черный вход словесной эквилибристики.

Это — во-первых.

Теперь пойдем дальше и посмотрим на существо дела: как на практике, в конкретных своих анализах и примерах, оперирует Луначарский столь счастливо найденным им как будто бы (и как будто бы в полном согласии с Марксом!) безусловным критерием соизмерения ценностной «высоты» разных эпох и «укладов» — своим *абсолютным* принципом, тшкетно прячущимся под стыдливymi эвфемизмами.

И вот здесь мы обнаруживаем еще одну очень любопытную и чрезвычайно характерную подмену. Мы обнаруживаем, что, встав на точку зрения абсолютных критериев, Луначарский с неизбежностью приходит то и дело к необходимости *заменить* критерий «содействия наибольшему развитию производительных сил», им же самим только что выдвинутый в качестве исходного, на нечто совсем иное. Эта подмена происходит, разумеется, тоже неглас-

но, и, по-видимому, им самим даже и не осознается. Но от этого она не перестает быть более чем очевидной.

В самом деле, — посмотрим, что у Луначарского получается. Вслушаемся еще раз в то, как формулирует он свой исходный принцип.

«Так как, — объясняет Луначарский, — социалистическая эпоха есть наивысшая из всех до сих пор существовавших, то все, что *ближе* к этой социалистической эпохе, есть вместе с тем настоящее повышение линии человеческой культуры, а что дальше от нее — понижение» (а «наивысшая» она, напомним, именно потому, что «содействует наибольшему развитию...» — и т. д.).

Сказано как будто бы ясно и однозначно.

Но вот, переходя к конкретной демонстрации этого принципа, Луначарский пытается показать нам, как именно можем мы с этой точки зрения судить о том, например, какая эпоха, — средневековье или греческий классицизм, — «ближе нам, строящим социализм». И, поставив для этого тот самый вопрос, который он определяет как критериальный («сравните же, какая из них давала больше возможности для развития всем человеческим способностям»), он вдруг отвечает на него так: разумеется, говорит он, *античность!*

Но позвольте, мог бы сказать здесь Плеханов, как же так?! Если вы хотите следовать логике вами же провозглашенных критериев и судить о степени приближения исторических эпох к социалистической в зависимости *от меры содействия их «наибольшему» развитию человеческих производительных сил*, то есть, иначе говоря, располагать их на шкале естественного исторического «прогресса» в зависимости *от того уровня развития сил, который они обеспечивают* (чем выше этот уровень, чем ближе к социалистическому, тем «выше» и эпоха во всех ее социально-идеологических определениях), — если это так, то почему же в таком случае античность у вас «выше» и «ближе», чем феодальное средневековье? Вам не нравится средневековье с его, как вы говорите, «мистикой и готикой»? Вы находите (и для этого есть, разумеется, основания), что идеалы и нормы «греческого классицизма» по своему содержательному наполнению более соответствуют мировоззрению той эпохи, которую вы представляете? Но ведь не можете же вы отрицать, что независимо от того, нравится или не нравится вам средневековая «мистика и готика», далека она или не далека по своему эстетическому содержанию от эстетических представлений и предпочтений эпохи социализма, но она принадле-

жит социальному укладу, для которого был характерен и которым обеспечивался, несомненно, *более высокий* уровень развития производительных сил («человеческого богатства»), чем во времена античности? Это реальный исторический факт, азы исторического материализма, и если уж именно эстетические формы «мистики и готики» оказались исторически адекватными этому более высокому уровню, то с этим ничего, как говорится, не поделаешь. И, следовательно, хотите вы этого или нет, но, чтобы быть последовательным, вы обязаны признать, что не античность, а именно феодальное средневековье «выше» и «ближе» (в том числе и «эстетически») к эпохе социализма. Иначе — где же логика, где необходимая неизменность вашего критерия?

Однако Луначарский, как видим, никак не хочет этого признать и чуть ли не демонстративно жертвует ради этого нехотения логикой, не желая замечать своей непоследовательности. Вопреки всем закономерным ожиданиям, он все-таки настаивает, что именно античное «общество», «культура», «искусство» давали «большие возможности развития всем человеческим способностям», чем средневековье.

Но ведь это означает, мог бы сказать Плеханов, что тем самым вы произвольно *меняете* в ходе своего рассуждения первоначально заявленный вами критерий на некий совсем иной. Это означает, что «развитие человеческого богатства», «человеческих способностей и возможностей» вы начинаете понимать здесь *уже не в том исходном значении* этого понятия, в котором вы берете его у *Маркса* («развитие производительных сил общества»), а совсем иначе — в значении «способностей и возможностей» к производству совершенно *определенных в мировоззренческом, содержательно-идеологическом плане духовных и духовно-материальных ценностей*. И это означает, в свою очередь, что вы уже сами мировоззренческо-идеологические принципы и нормы (или, как вы выражаетесь, «доктрины») социалистической эпохи и начинаете принимать здесь за ту абсолютную исходную точку отсчета, которую вы обещали искать в уровне развития производительных сил. Именно *этим* новым мерилom измеряете вы уже здесь «эстетическую», «этическую» и пр. «высоту» исторических эпох — то есть без всякого уже, в сущности, обращения к уровню производительных сил, совершенно независимо от него...

Так или примерно так — если мы верно понимаем логику плехановской позиции — мог бы и должен был бы, наверное, возразить Плеханов Луначарскому, прочитай он его рассуждения, ут-

верждающие наличие объективного критерия для соизмерения исторических эпох по «высоте» их эстетических, социальных, этических и пр. институтов.

И он был бы совершенно прав. Луначарский действительно переходит здесь с точки зрения объективных экономических критериев (хотя бы и взятых в их отвлеченном, абстрактно-абсолютном значении) на точку зрения *идеологических норм, мировоззренческих абсолютов*.

И это глубоко закономерно, если принять во внимание условия той задачи, которую он, в сущности, перед собой ставит и пытается решить. Ведь главная его забота, главная его, как связвил бы Плеханов, «тоска» состоит вовсе не в том, чтобы найти, так сказать, чисто *количественную* меру для измерения развития и «высоты» исторических эпох в том или ином внеценностном отношении (что и дает критерий уровня производительных сил, развитие которых берется как *самоцельный* естественно-исторический процесс). Он хочет, повторим еще раз, понимать высшие фазы исторического развития в смысле именно «наилучших фаз» (8, 252), то есть с точки зрения именно *ценностной* их значимости, степени их, так сказать, ценностной *истинности* (что и определяет его внутреннюю ориентированность на поиск абсолютных ценностных критериев). Ему хочется доказать, что этические, эстетические и пр. нормы и ценности, которые он (его класс, его общество) проповедует и утверждает, есть ценности именно наиболее правильные, истинные. Ему требуется именно эта для них санкция.

Но ведь чтобы получить такую санкцию, сам по себе критерий «высоты» развития производительных сил в его всего лишь количественно-констатирующих параметрах явно, конечно, недостаточен. Чтобы быть достаточным или, по крайней мере, необходимым для *таких* измерений, он сам должен быть сначала *ценностно обоснован* — то есть должно быть показано и принято, что развитие производительных сил общества, рост «человеческого богатства» и т. п. действительно является (и почему именно является) определенной ценностью, благом, способным иметь критериальное значение. Иными словами, должно быть найдено *основание* именно для такого — *ценностного* — употребления меры развитости производительных сил.

А это значит, что должно быть определено тем самым и то, *всякое* ли развитие и *всяких* ли производительных сил, способностей и возможностей человека может быть признано такой ценностью. И если не всех, то каких именно и почему.

Все это действительно становится логически необходимым, как только мы начинаем применять эту меру не в ее описательно-констатирующем, количественном, а в качественно-ценностном значении — то есть с точки зрения «добра» и «зла», «блага» и «неблага».

И Луначарский это, конечно, чувствует.

Он чувствует, что для того, чтобы иметь право сказать о какой-то эпохе, что она *«наилучшая»*, он должен выйти *за пределы* самого по себе «уровня развития» человеческих производительных сил, должен, иначе говоря, обратиться за подспорьем *к какой-то иной инстанции*, способной дать такое ценностное обоснование как любым симпатичным ему нормам и принципам, так и самому феномену развития производительных сил.

Вот почему, чувствуя это (именно чувствуя, но не сознавая, иначе он вряд ли впал бы в такие очевидные логические противоречия с самим собой), он и покидает незаметно для самого себя заявленные поначалу позиции, начиная придавать критериальное значение уже именно определенным ценностным нормам («доктринам» социалистической идеологии). И вот почему в его рассуждениях в качестве таких критериальных отправных точек отсчета то и дело возникают понятия, ничего общего уже не имеющие с *описательными* констатациями объективно-экономического плана: он начинает говорить о *«наилучших фазах»*, о том, что социальный строй тем выше, *«чем могучее и счастливее общество»* (8, 246) и т. п. Отстаивая все тот же свой тезис о большей эстетической высоте античности (и ее «земного идеала») по сравнению со средневековьем (и его «мистикой»), он начинает апеллировать уже и к таким аргументам: «Будем ли мы, в самом деле, — спрашивает он, — вместе с Плехановым говорить, что мы решительно не знаем, что выше в смысле художественного достижения: величайшее воплощение «земного» идеала или высочайшее воплощение христианского мистического идеала?» И отвечает: «Не говоря уж о том, что *наше чувство, — чувство передовых людей нашей эпохи, — возмущается при мысли, что можно колебаться между этими двумя идеалами (!)*, до такой степени мы материалисты, до такой степени мы *проникнуты сознанием* того, что *земное счастье*, которое принесет с собой социализм, *есть нечто более конкретное и прекрасное*, чем все «иже херувимские» мечтания о «бесплотном небе», — разве мы не можем с точки зрения чисто объективной сказать, что когда «о вкусах» начинают «спорить» идеалист и материалист, то *художественные воззрения материалиста* ровно

во столько же раз *несомненно и объективно* выше художественных воззрений идеалиста, во сколько раз *сам материализм выше идеализма!*» (8, 253).

Ну вот и приехали. Как видим, в качестве «точки зрения чисто объективной», в качестве отправных критериев измерения высоты «художественных достижений» здесь действительно начинают выступать уже «точки зрения» и величины сугубо ценностного порядка — «счастье общества», «сознание», что «земное счастье» «несомненно» выше и «прекраснее» христианского «счастья», «высота» (т. е. истинность) «материализма» и т. п. Без них, понятно, Луначарскому никак нельзя обойтись, раз уж он хочет судить об эпохах и их «художественных достижениях» в параметрах «лучшего» и «худшего».

Но ведь для того, чтобы то же «земное счастье» могло выступить в качестве такой исходной критериальной ценности, при помощи которой можно было бы судить о высоте того или иного искусства, воплощающего те или иные представления людей о счастье, оно само должно быть обосновано как такая ценность! Недаром Луначарский упоминает здесь о «материализме» и «идеализме» — он знает, что представления о счастье весьма различны у людей различных философско-мировоззренческих ориентаций, и не может не сознавать, что представление именно о земном счастье как о *единственно истинном* счастье человека (а именно таким только и может оно выступить для него в роли безусловного ценностного критерия) тоже упирается в определенную мировоззренческую концепцию мира и человека, вытекает из той философской «доктрины», которую он обозначает здесь общим термином «материализм». А если это так, то, следовательно, это представление само нуждается еще в обосновании этой «доктриной», *ее истинностью!*..

Заинтригованные таким поворотом дела, мы готовы думать, естественно, что присутствуем при самом интересном моменте и с нетерпением ждем, как же будет, наконец, Луначарский (раз уж он добрался до этого «конечного» звена) обосновывать с материалистической точки зрения, почему именно «земное счастье» является высшей критериальной ценностью для человека. Да и что это такое вообще — «земное счастье», одно или не одно и то же оно, скажем, для раба и для рабовладельца, для буржуа и для пролетария, что именно в него входит, а что не входит и почему, равнозначно ли оно для всех исторических эпох или нет, и т. д. и т. п.? К чему, в самом деле, будет апеллировать теперь Луначарс-

кий, пытаясь ответить на все эти неизбежно возникающие и необходимо требующие ясного ответа вопросы? Уж не к той же ли все единой «человеческой природе»? Другого выхода ведь как будто бы нет, раз уж вопрос уперся в критерии такого рода! А между тем как примирить марксизм и такое понятие, как «человеческая природа», взятая в ее неизменности? Вот было бы любопытно посмотреть!..

Но, увы, ни малейших попыток дать такое обоснование истинности материализма с его «земным счастьем» ни здесь, ни в каком-либо другом месте обнаружить у Луначарского, естественно, не удастся. Он знает, что такое обоснование научными (то есть «марксистскими») методами невозможно, и недаром — несколькими строками ниже — сам же это и признает, заявляя с досадой и неудовольствием, что «переубедить идеалиста логическим путем, как известно, невозможно» (!!!)...

Но ведь тем самым ценностные постулаты Луначарского по-прежнему остаются лишь на уровне риторически декларируемых, словно бы само собой разумеющихся «принципов»; вопросы, неизбежно возникающие с их выдвижением, остаются без всяких ответов, и, таким образом, поход Луначарского против логики Плеханова заканчивается совсем уже плачевно. Луначарский окончательно запутывается в противоречиях, произвольно меняет исходные посылки и, вынужденный искать обоснование для выдвигаемых им ценностных критериев, сам же заявляет, что такое обоснование «логически невозможно»... И в конечном итоге всех этих логических и антилогических приключений мечущейся мысли Луначарского в руках у нас остается только одна осязаемая реальность — все то же «наше чувство», «чувство передовых людей нашей эпохи», которое «возмущается при мысли» и т. п. ...

Но там, где логика находит последний свой аргумент в возмущающемся или ликующем чувстве, — там дела ее плохи. Там ей ничего другого не остается, как признать свое поражение.

6. Пределы марксистской кулинарии

Итак, сопоставление позиций и аргументов Плеханова и Луначарского в интересующем нас споре с несомненностью показывает, что методологическая логика Плеханова оказалась способной вполне успешно выдержать теоретические атаки Луначарского. Ни одно из ее звеньев не было разорвано его аргументами, ни в одном из пунктов эти аргументы не были настолько весомы-

ми и убедительными, чтобы пробить какую-либо брешь в «генетической» крепости Плеханова.

И в этом нет ничего удивительного, ибо, как мы видели, Плеханов был неуклонимо последователен в своей верности исходным, фундаментальным постулатам и принципам исторического материализма. Его точка зрения на природу ценностных норм и критериев, моральных и эстетических позиций, предпочтений, вкусов и т. п. прочно опиралась на этот фундамент, была неустраняемым логическим следствием из этих исходных оснований, а потому, естественно, любая попытка опровергнуть эту логику, *отправляясь от тех же исходных оснований*, любая попытка найти в ней какую-то прерывность, какой-то пробел, проникнув в который, можно было бы повернуть ее в какую-то иную сторону, и могла быть заранее обречена только на неудачу.

Вот почему и спор Луначарского с Плехановым, который мы проследили с такой тщательностью во всех его принципиальных звеньях, мог подтвердить лишний раз всего только то, что он и подтвердил: что *в пределах логики и методологии исторического материализма нет и не может быть никакого места для точки зрения безусловных ценностных критериев*. Марксизм их начисто исключает, он им органически, так сказать, противоположен, поскольку вся аксиология этого мировоззрения покоится на принципе исторической конкретности и изменчивости. Она является всецело *аксиологией исторической относительности*, определяясь именно этой методологией и не обнаруживая ни малейшей щели, в которую могла бы проникнуть противоположная аксиологическая позиция, чтобы попытаться «ужиться» рядом с нею. Потому-то все попытки Луначарского найти такую щель и устроиться там со своим «земным счастьем», не покидая вместе с тем привычных опор историко-материалистической методологии, и не увенчались, не могли увенчаться ни малейшим успехом. Так что строгий учитель марксизма Г.В. Плеханов — позволь только ему судьба познакомиться с атаками Луначарского и ответить на них — был бы тысячу раз прав, если бы устроил ему как самому нерадивому и легкомысленному ученику хорошую теоретическую выволочку и выставил в табель по Закону божью марксизма жирную двойку. Да при этом еще и еще раз заставил бы перечитать как следует не только Маркса и Энгельса, но даже и Ленина, не раз признававшего без всяких околечностей, что марксизм ни в какие абсолюты не верит и не признает их ни в морали, ни в эстетике. Так что «неувязка» в теории, которую так хотелось Луначарскому найти у Пле-

ханова, вышла вовсе не у Плеханова, а у самого Луначарского. Тут уж ничего, как говорится, не попишешь.

Но в чем же в таком случае может заключаться сколько-нибудь серьезное значение этого спора? — может, пожалуй, спросить здесь в недоумении читатель. Ведь было заявлено, что спор этот можно назвать одним из самых важных в истории марксистской мысли. А как может он иметь такую важность, если его, по существу, даже, собственно, и не было, ибо теоретическая беспомощность и путаность аргументов Луначарского и в самом деле настолько очевидны при ближайшем рассмотрении, что их и аргументами-то назвать нельзя? Во всяком случае — аргументами сколько-нибудь стоящими, заслуживающими действительно серьезного внимания?..

Что ж, против этого нечего было бы, пожалуй, возразить, если бы не два обстоятельства.

Во-первых, при всей очевидности тех почти ученических ошибок, которыми, как мы видели, страдает логика Луначарского и за которые строгий учитель марксизма Плеханов и в самом деле вправе был бы выставить Луначарскому жирную двойку по историческому и диалектическому материализму, — при всем этом никак все же не может не смущать, согласимся, тот загадочный факт, что ученические ошибки эти допустил не кто-нибудь, а тот самый Луначарский, который, что ни говори, отнюдь не принадлежал к сословию нерадивых и бездарных учеников марксистской школы и отнюдь не без оснований пользовался достаточно устойчивой репутацией достаточно авторитетного марксистского теоретика ленинской выучки.

Во-вторых же, если при ближайшем рассмотрении оказывается, что его аргументы в споре с Плехановым и в самом деле не заслуживают серьезного к себе отношения по их теоретическому существу, то значит ли это, что не заслуживает самого серьезного и самого пристального к себе внимания *само то стремление* Луначарского найти в системе марксистского мышления какую-то опору для введения в нее ценностных критериев *безусловного* характера, которое и заставило его так настойчиво искать необходимые для этого аргументы и, естественно, путаться в них?

Что же, неужели все дело лишь в том, что именно из-за каких-то странных недостатков своего собственного, личного теоретического зрения (в рамках этой проблемы) он позволил себе отдаться столь ошибочному стремлению, приведшему его в конце концов к такому теоретическому провалу?..

Но вот тут-то и пора уже, пожалуй, вспомнить тот разговор в камере между двумя героями Ю. Домбровского, который я привел в качестве заставки к этим размышлениям и который, возможно, и раньше уже не раз вспоминался читателю — по мере того, как перед ним раскрывалась глубинная теоретическая суть давнего полузабытого спора двух виднейших представителей русской социал-демократии.

Действительно: разве таким уж большим преувеличением было бы сказать, что и вся та славная стая красных профессоров, которая заявила в начале 20-х годов, будто бы никакого *права* (то есть общезначимых, безусловных юридических норм) нет и не может быть, и та юная дама с «ясным философским умом», которая тоже настаивала на том, что существенна лишь классовая социалистическая целесообразность, прямо вышли из школы Плеханова? Ведь разве это не он — и не раньше их — показал, что с точки зрения марксизма не может быть никаких абсолютных ценностных норм и принципов, а все такие нормы исторически и классово всегда относительны?

И разве, с другой стороны, Вышинский, решивший все-таки ужиться с идеей права, встал не на тот же путь, который раньше его опробовал Луначарский, восставший против Плеханова и попытавшийся найти место для единых, безусловных критериев даже и в системе марксистского мировоззрения?..

Совпадение и в самом деле, согласимся, любопытнейшее. И оно заставляет предположить, что потребность придать классовым ценностям социалистической идеологии какой-то более широкий, общезначимо-безусловный ценностный статус мучила, по-видимому, отнюдь не одного только Луначарского, если, как видим, нашла свое четко фиксированное отражение даже в таком незаинтересованном свидетельском показании, как роман Ю. Домбровского. Не вернее ли будет поэтому догадаться, что та «тоска» по безусловному, которая загнала, в конце концов, даже такого, отнюдь не самого непонятливого, ученика Маркса и Ленина, как Луначарский, в непроходимые и, в сущности, неприличные теоретические тупики, должна была преследовать и вообще едва ли не всякого марксистского деятеля советской эпохи, от какого-нибудь простого заводского агитатора до любого партийного бонзы, — всю эту еще, куда более, в сотни и тысячи раз более многочисленную, чем стая красных профессоров плехановской выучки, армию вольных и невольных эпигонов Луначарского? И не подтверждается ли это, кстати сказать, и тем об-

стоятельством, что и в последние годы¹ — годы нашей так называемой «Перестройки» — ее коммунистические лидеры опять, как видим, заговорили (и заговорили весьма энергично) о *высших* идеалах коммунизма и социализма, о «приоритете» в коммунистической идеологии *«общечеловеческих ценностей»* и т. п.?

Но если это так и Луначарский в споре с Плехановым выразил, стало быть, отнюдь не только личное свое, но достаточно характерное для верующих в марксистскую веру умонастроение, то не стоит ли задуматься: а чем же вызывается это умонастроение, что его питает?

Почему Луначарскому и тем, кто стоит здесь рядом с ним, мало сознавать, что, защищая те эстетические или этические установки и ценности, которые они считают установками и ценностями, соответствующими интересам рабочего класса, они тем самым верно служат этому классу, то есть выполняют сполна свой высший долг в качестве его идеологов и представителей?

Почему им непременно хочется еще, чтобы за этими классовыми симпатиями, установками, предпочтениями и ценностями был признан еще и статус *истинности* — не только относительно-классовой, но и *безусловной* и преимущественной их перед всеми другими *правильности*?

Не потому ли это так, что в глубине души — вопреки всей логике марксизма — они все-таки чувствуют некую законность и оправданность той неистребимой человеческой привычки класть свою жизнь только за такие идеалы и ценности, которые имеют в глазах человека отнюдь не условный и относительный, а непременно *общеизвестный* характер, обладают для него достоинством безусловной их значимости?..

Что ж, в таком предположении нет ничего невероятного. И не только потому, что для подавляющего большинства обыкновенных, не изощренных в тонкостях философской (тем более марксистской) казуистики людей, с привычками которых не может не считаться всякий «идеолог трудящихся», характерен именно такой способ ценностного ориентирования в жизни, — ориентирования, приводимого в действие той, говоря языком современной философии, экзистенциальной тоской по безусловному, о которой еще Достоевский в свое время сказал, что она составляет «всеобщую и вековую тоску человеческую» и что смысл ее — «это: “пред кем преклониться”». Причем, замечает Достоевский, ищет

¹ Статья была написана в 1989 г. для альманаха В. Страды «Россия/Russia».

всегда «человек преклониться перед тем, что уже бесспорно, столь бесспорно, чтобы все люди разом согласились на всеобщее пред ним преклонение»¹...

Дело еще в том, что и по существу, а не по простой «непросвещенной» привычке, укорененной в массах, человеческая потребность в безусловном не может быть обойдена нами, как только мы вступаем в область ценностного ориентирования в жизни. Она вовсе не есть что-то вторичное, порождаемое лишь средой или воспитанием, тем более — иллюзорное, и Достоевский и с этой точки зрения был совершенно прав, назвав ее «всеобщей и вековой» тоской человеческой. Она действительно экзистенциальна — она заложена в самой природе человека, в самом его «устройстве» как существа разумного, и Кант в своей *Критике чистого разума* (в разделе о трансцендентальной диалектике идей) показал это не только с полной очевидностью, но даже как бы и вопреки своему собственному вето, обращенному к метафизике. Убедительно обосновав, почему невозможна никакая *научная* метафизика, поскольку ее предмет (безусловное, абсолют) находится за пределами достоверного знания, он столь же убедительно показал и неустранимость человеческой потребности постоянно трансцендировать в область метафизики, за пределы возможностей «чистого разума». Ничего, как говорится, не поделаешь — человеческий разум устроен так, что способен осуществлять познание лишь в логике причинно-следственных отношений, а потому и обречен всегда и неизбежно стремиться к завершению любого причинно-следственного ряда, объясняющего то или иное явление (или выбор), неким *последним* основанием — некой *последней, конечной, абсолютной, безусловной причиной* (основанием, целью). Иными словами, он обречен неизбежно и постоянно трансцендировать за пределы научно достоверного опытного знания в измерение бесконечности, и с этим тоже ничего не поделаешь. Таков — человек, и потому-то даже и в душе самого «научного» марксиста голос этой неистребимой «ненаучной» человеческой потребности тоже дает себя знать, заставляя его порой даже и свой марксизм пытаться как-то согласовать с нею...

Но если это так, то в таком случае и смысл, и значимость, и показательность давнего и ныне не часто вспоминаемого (а жаль!) спора между двумя такими корифеями русского марксизма, как Плеханов и Луначарский, предстают перед нами в существенно ином свете, чем если анализировать его только с точки зрения са-

¹ Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. Т. 9. М., 1958. С. 319.

мой по себе логической последовательности и убедительности аргументов, к которым прибегали его участники. Ибо нетрудно понять, что перед лицом «вековой и всеобщей тоски» человечества по безусловному вопросу о том, могут ли ценностные нормы коммунистической марксистской идеологии обладать достоинством *безусловной истинности* или носят сугубо исторический, классово *относительный* характер, — вопрос этот оборачивается, в конечном счете, вопросом о том, способен или не способен марксизм удовлетворить эту экзистенциальную человеческую потребность в безусловных ценностных ориентирах — потребность, игнорируя которую ни одна идеология не может, в конечном счете, рассчитывать на то, чтобы удержаться сколько-нибудь длительное время в качестве сколько-нибудь значимого общественного мировоззрения. Другими словами, для так называемого «научного социализма» вопрос этот в своем высшем человеческом измерении выявляет свое поистине *судьбоносное*, как любят у нас сегодня говорить, значение.

Но в чем может состоять правдивый и честный ответ на этот вопрос, мы как раз и видели на примере героических усилий Луначарского взять приступом генетическую крепость Плеханова.

Своей полной теоретической несостоятельностью, с одной стороны, и вместе с тем своей упрямой страстностью и настойчивостью эти усилия с предельной (хотя и неосознанной) откровенностью выявили коренной, глубинный порок марксизма как мировоззренческой концепции, — его раковую опухоль. Ту раковую опухоль, давящее неудобство которой Луначарский смутно почувствовал уже в 1912 году, смущенный отрезвляющей прямоотой плехановских формул, и которая позднее заставила его взывать даже и к такому ненадежному подспорью, как непосредственное «чувство» социалиста, успокоительно нашептывающее ему, что никакой опухоли нет и его пролетарски-социалистические идеалы и принципы — наивысшие из всех возможных...

Но, увы: как сказал бы Плеханов, «нельзя доказывать бытие данного существа или предмета тем соображением, что если бы этого существа или предмета не было, то мне пришлось бы очень плохо», — «с точки зрения логики этот довод не выдерживает даже и самой снисходительной критики»¹. Человеческая тоска марксиста по безусловному принципу жизни еще не есть ручательство

¹ Плеханов Г.В. Избранные философские произведения. Т. 3. С. 426.

за существование или возможность существования такого принципа в системе исторического материализма. Как говорил Ставрогин, чтобы сделать рагу из зайца, нужен заяц. А зайцев той породы, из которых можно приготовить *безусловное* рагу, как мы знаем, на территории марксистского историко-материалистического государства не водится. Так что тем, кто ищет абсолютные ценностные мерила, там делать просто нечего. Да и визы им туда, в сущности, не выдают.

В обнаружении и нагляднейшей демонстрации этой истины и состоит, в частности, особая показательность того давнего теоретического спора, который мы сделали предметом наших размышлений в этих заметках. Его особая, так сказать, свидетельская весомость. Ведь кому же еще, в самом деле, и карты в руки, чтобы судить о теоретических возможностях марксизма, если не самим марксистам? Да еще таким, как Плеханов и Луначарский? Кто способен лучше и надежнее, чем они, проверить друг друга на предмет действительной верности каждого марксизму, а значит — и на предмет действительного соответствия марксизму аксиологических позиций каждого из них, столь далеко разошедшихся, как мы видели, друг от друга? Ведь с этой точки зрения даже та очевидная, почти ученическая теоретическая беспомощность Луначарского в споре с Плехановым, которая столь удивительна, казалось бы, у столь видного марксистского идеолога, в высшей степени тоже как раз показательна! Показательна именно своей неслучайностью — тем, что ничего иного у Луначарского, задавшегося совершенно непосильной для марксиста задачей, и не могло получиться.

Ибо если *безусловный* заяц, из которого действительно можно приготовить *безусловное* рагу, и существует, то в марксистские сети его не поймаешь — они не для этого приспособлены.

В них можно поймать только зайца «условного», «относительного», исторически и классово определенного.

А приготовить из *условного* зайца *безусловное* рагу — такое ни у кого еще не получалось.

Даже у таких мастеров эстетической и этической марксистской кулинарии, как Луначарский.

И даже у таких магов социалистической юриспруденции, как Вышинский.

Это так, и это — выражаясь в стиле Луначарского — сегодня становится уже, кажется, ясно всем.

7. Оба хуже

На этом можно было бы, в сущности, закончить, но боюсь, что характер проделанного анализа, в результате которого пришлось вынести столь строгий приговор марксистским потугам Луначарского марксистски легализовать свою тоску по безусловному, оставляет все-таки место для еще одного вопроса. И объективности и справедливости ради его следует задать.

В самом деле: решительно отказывая Луначарскому (и всем, кто стоит на тех же позициях) в какой-либо возможности удовлетворить на территории марксизма эту свою «тоску по безусловному», будем ли мы, однако, так же правы и справедливы, если к самой этой его «тоске» по безусловному, к самому этому его стремлению найти для нее выход тоже отнесемся без всякого сочувствия, не оценим положительно его усилия хотя бы в качестве пусть самой неудачной и заранее обреченной, но все-таки попытки выйти на какие-то более верные, чем допускает марксизм, аксиологические позиции?

Да, попытка эта закончилась провалом, ибо даже и решившись (неосознанно, разумеется) кое в чем «изменить» историческому материализму ради ценностной «наилучшести» социализма, Луначарский, как мы видели, не решился все-таки зайти в своей «измене» так далеко, чтобы и вообще покинуть исходные основания исторического материализма. Он не захотел от них отказаться, он остался им в принципе все-таки верен, и потому-то его личная неудача в отыскании надежных безотносительных критериев для соизмерения ценностной «высоты» разных эпох в пределах марксистской методологии и оказалась всего лишь выражением абсолютной неприспособленности к такому отысканию самой этой методологии, ее принципиальной в этом отношении импотентности.

Однако что же плохого в том, что даже и не решаясь, не умея это осознать и открыто признать, но все-таки чувствуя этот зияющий пробел в своем марксистском мировоззрении, он попытался хоть как-то все же преодолеть его?

Что плохого в том, что пусть и непоследовательно, пусть и неправомерно, но все же он попытался ввести в свою практику понятия и представления о высших, неизменных, безусловных критериях и идеалах, о ценностях общечеловеческих, общезначимых — понятия и представления, куда более близкие все-таки нормальной человеческой душе, действительно адекватные ее природе?

Неужели предпочтительнее должно быть для нас с этой точки зрения непробиваемое упрямство какого-нибудь последователь-

ного ортодокса вроде Плеханова, непримиримо бубнящего — нет, не будет вам никаких абсолютов и идеалов, даже и не мечтайте?!

Что ж, встав на подобного рода несколько сентиментальные и прекраснодушные, хотя по-человечески и понятные позиции, можно было бы, наверное, и в самом деле истолковать теоретические порывы Луначарского в самом лучшем духе, увидев в них даже как бы некую попытку — пусть еще робкую, но все-таки наметившуюся — выйти за пределы марксизма, отказаться от его агрессивно-классовой направленности и несговорчивости.

Но, увы, — этому сильно мешает целый ряд обстоятельств.

Во-первых, наблюдая за попытками Луначарского ввести в марксистскую аксиологию некие безусловные критерии и вспоминая аналогичные операции Вышинского с социалистической юриспруденцией, невозможно все-таки не признать, что никакого действительного научного беспристрастия, необходимого при отыскании общезначимых критериев, в этих попытках не было. Напротив — они, можно сказать, изначально были нацелены на нечто совсем иное. Продолжив заимствованный у Ставрогина образный ряд, способный стать своего рода завершающим символом наших размышлений, можно сказать, что и тот и другой в главном оставались верными, преданными и абсолютно надежными сынами и солдатами своего марксистского воинства и потому вовсе и не собирались никогда ловить в марксистских лесах действительно безусловных зайцев. Напротив, заяц, из которого они пытались изготовить свое якобы безусловное рагу, с самого начала и достаточно откровенно был все тем же, давно знакомым нам условным зайцем — все той же «социалистической целесообразностью», которую и раньше выдвигали во главу угла их славные предшественники: и «классовик» Плеханов, ставивший этику и эстетику «пролетариата» в прямую зависимость от интересов его «социалистического освобождения», и юная мудрая дама с ясным философским умом, объяснявшая Зыбину про факультет ненужных вещей, и бодрая стая университетских светочей, развивавших плехановские традиции в 20-х годах на кафедрах права. Все различие состояло лишь в том, что если раньше этот социалистически-целесообразный условный заяц был, так сказать, откровенно условным, относительным, классовым зайцем и рагу из него готовилось тоже откровенно «условное», классовое, то теперь была предпринята попытка доказать, что он к тому же еще заяц и безусловный, общечеловечески значимый и ценный, и рагу из него поэтому тоже безусловное, на общечеловеческий вкус самое лучшее. Иными словами, все суще-

ство задачи, которую выполняли Луначарский, Вышинский и подобные им теоретики нового призыва, состояло в своей грубой и действительной сути лишь в том, чтобы «пролетарского» условного зайца выдать за безусловного, а условное рагу из него обозначить в меню тоже как безусловное. Только и всего. Цель была не в том, чтобы вырастить или выловить что-то действительно иное, новое, а в том, чтобы просто перекрасить старое, нарядить его в новые одежды. Для этого, естественно, одежды эти пришлось подгонять под нужный размер и перекраивать (недаром Вышинскому не обойтись было без того, чтобы кое-что из «права» все-таки не «вырезать»). Но какое производство обходится без издержек?..

Это — во-первых.

Во-вторых же, весьма смущает при рассмотрении занимающего нас сейчас вопроса и та закономерность хронологических совпадений, благодаря которой деятельность Плеханова и, скажем, стаи славных красных профессоров или следовательницы из романа Ю. Домбровского падает почему-то на *один* исторический период, а пределы *другого* соединяют именно Луначарского и Вышинского.

В самом деле, разве не любопытно, что склонность придавать ценностным нормам и представлениям прежде всего тот или иной классовый характер проявляет себя, как показывают эти совпадения, почему-то именно тогда, когда теоретики и практики-марксисты выступают в роли участников открытой классовой борьбы «пролетариата» с его «врагами», в то время как потребность придать «пролетарским» ценностям более высокий статус безусловной истинности пробуждается в марксистском теоретическом воинстве явно в более поздний период, — тогда, когда марксисты оказываются уже у власти в качестве представителей «рабочего класса» и наступает эра торжества победителей, их полновластия?..

В течение первого периода «выразители воли пролетариата», как мы хорошо знаем это из истории, не только не чужаются «классового субъективизма», но, напротив, открыто провозглашают приоритет «классовых» интересов и ценностей и с величайшим пренебрежением отзываются о всякого рода «абстрактных» идеалах «общечеловеческого» характера, — они им в их кровавой борьбе с врагами, нацеленной на беспощадное их уничтожение, только мешали бы.

Но вот победители торжествуют, начинают укреплять свою власть, формируют ее институты — и тут-то и появляется у них почему-то тоска по тому, чтобы выглядеть непременно радетелями всего человечества; тут-то вчерашних условных, «классовых» зайцев и начинают почему-то усиленно ловить и перекрашивать под безусловных, «общечеловеческих»...

Почему же?

Не потому ли, что теперь, с одной стороны, наступает пора как следует позаботиться о красоте парадного мундира, о том, чтобы выглядеть наиболее прилично и привлекательно в глазах остального мира, а с другой — появляется объективная потребность всячески заслонить этой парадной привлекательностью еще и весь тот ужас, который начинает твориться именно в этот период в подвалах возведенного здания ради упрочения власти его хозяев? Ведь именно теперь этот ужас как раз и достигает того чудовищного уровня, по сравнению с которым кровавые эксцессы Гражданской войны могут показаться образцами морали и развитого правосознания... Не забудем — ведь именно в эту пору Вышинский открывает, что лучше, пожалуй, ужиться с идеей права. Да и Луначарский начинает прокладывать ему теоретическую дорожку к такому открытию, демонстрируя на материале эстетики преимущества «безусловной» аксиологии, именно тогда, когда начинается особо острая борьба за чистоту и единство «рядов», против всяческих уклонений и уклонистов. Напомним к тому же, что в практическом применении своих теоретических новаций Луначарский и лично вовсе не был тем бесплотным и бескостным голубым ангелом, каким изображают его иные современные иконописцы, но был как раз весьма твердым и даже жестким проводником «генеральной линии». Отлично зная, например, сколь «опасным» является «в наше время» сказать о каком-нибудь писателе, что его тенденции «бессознательно», а то и «полусознательно» являются «контрреволюционными», он отнюдь не спотыкался тем не менее называть «нерадивыми» и «политически пассивными» тех критиков, которые, искажая «самую сущность марксистской критики», боятся «громким голосом произнести результат своего добросовестного социального анализа» (8, 17). Или вспомним, к примеру, как Луначарский комментирует известное «объективистское» положение Плеханова: «Я не говорю: современные художники “должны” вдохновляться освободительными стремлениями пролетариата. Нет, если яблоня должна родить яблоки, а грушевое дерево приносить груши, то художники, стоящие на точке зрения буржуазии, должны восставать против указанных стремлений» (8, 255–256). Вспомним, как, процитировав эти слова, Луначарский начинает страстно заверять, что пример Плеханова «неудачен, ибо новейшее садоводство показывает, что яблоня может приносить и груши»!.. И ведь верно: мы хорошо помним, как, подвергнутые воздействию методами «нового

садоводства», яблони и в самом деле начинали со страха сыпать грушами, а груши — яблоками!..

Словом, за всей этой восторженной активностью, за всей этой реальной практикой Луначарского по внедрению «безусловной» марксистской аксиологии в памяти встает столь многое, что сугубо прагматическое и, в сущности, сугубо маскировочное назначение всех этих заигрываний с общечеловеческими ценностями и идеалами обнаруживается с полной очевидностью. Так что Плеханов и те его давние и нынешние последователи, которые не желают скрывать «классовый» характер своих критериев, по крайней мере честнее. Они не будут морочить вам голову разговорами о приоритете общечеловеческих ценностей, который якобы признается марксизмом. И потому от них не приходится ожидать, что когда «социалистическая целесообразность» (которой единственно они верны) того потребует, они так же легко отбросят этот приоритет, как другие провозгласили его.

Значит ли это, однако, — и этим последним дополнительным вопросом мы можем и завершить уже наш комментарий к занимающему нас спору, — значит ли это, что позиции таких откровенных «классовиков», как Плеханов, в этом отношении куда предпочтительнее? И что от них, куда более честных в своей последовательной ортодоксии, можно ожидать в подобного рода ситуациях чего-то лучшего, чем от наших ретивых марксистских апологетов права, общечеловеческой морали и безусловных ценностей?

Я очень не хотел бы, чтобы я был понят именно так, и, надеюсь, никто не заподозрит меня в симпатиях к таким современным продолжателям открыто и воинствующе «классовой» ортодоксии старого плехановского (и не только плехановского) типа, как Нина Андреева и ее сподвижники. Ведь я говорил уже, что даже и в пресловутом «объективизме» Плеханова, который отнюдь не отказывался никогда от активного утверждения своей классовой позиции, были заложены возможности ничуть не лучшей политической практики, чем в теоретической путанице Луначарского.

Так что противопоставление Луначарского и Плеханова (равно как и их последователей) в этом отношении — ложно. Лучшего здесь, в сущности, нет и не может быть, поскольку откровенно условное рагу из откровенно условного зайца ничуть не вкуснее, чем точно такое же рагу из точно такого же зайца, только иначе названное.

В обоих случаях такое блюдо способно вызвать у нормального человека лишь тошноту.

МЕЖДУ ОТЧАЯНИЕМ И УПОВАНИЕМ

О творчестве Владимира Максимова

От автора

Публикации этой статьи в № 83 журнала «Континент» (1995 г.) было предпослано следующее предисловие «От автора», которое мне кажется целесообразным в некотором сокращении здесь воспроизвести.

Этот очерк был заказан мне издательством «Терра» в качестве предисловия к Собранию сочинений Вл. Максимова еще тогда, когда мое время за письменным столом ограничивала разве лишь весьма необременительная преподавательская работа в Литературном институте. Но завершать его мне пришлось уже после того, как я принял предложение Вл. Максимова взять на себя редактирование «Континента», переселившегося в Москву, и наша новая московская редакция на собственные уже плечи взвалила все мыслимые и немыслимые заботы по его изданию. Это обеспечило мне такую загруженность, что дописать очерк мне удалось уже тогда, когда он не только как предисловие, но даже и как послесловие к последнему тому Собрания никак не успевал. С тех пор он так и лежал в столе и лишь в весьма сокращенном виде был напечатан в одной из зарубежных русскоязычных газет.

От публикации же очерка в «Континенте» или в каком-нибудь другом «толстом» отечественном журнале я все эти годы воздерживался — по соображениям, может быть, и ложным, но, думаю, понятным. И даже — извинительным, хотя, по существу говоря, остерегаться давать какие-либо поводы к пустым кривотолкам, охотники до которых все равно в любом случае найдутся, — не самый разумный и достойный способ жизненного поведения. Лучше на всю эту суету вообще не обращать никакого внимания. С тех пор как я стал редактировать «Континент», я имел особенно много возможностей убедиться в этой истине, и отчасти именно поэтому мне и захотелось, наконец, напечатать

этот очерк в России. Именно сегодня. И притом — именно в «Континенте».

Конечно, главное в этом желании — это все-таки то, что, может быть, некоторые мысли и наблюдения, изложенные в очерке, окажутся небезынтересными читателю «Континента» и сами по себе. Во всяком случае, мне хотелось бы на это надеяться.

Но не скрою: именно сегодня, когда резкие высказывания Вл. Максимова о том, что происходит в России, по-прежнему не находят себе места на страницах нашей так называемой «демократической» печати и ему приходится публиковать их в чуждых ему по духу и позициям изданиях; когда имя его, как и в былые времена, становится все более одиозным не только для властей, но и для некоторых кругов лояльной к режиму интеллигенции; когда даже иные из прежних его друзей начинают честить и поносить его, а лихие нынешние литературные рэкетиры, зарабатывающие себе имя и средства к существованию на охаивании чужой славы, пытаются перечеркнуть его и как писателя, — именно сегодня, публикуя этот очерк (к тому же существенно дополненный и обновленный) в журнале, который был когда-то Вл. Максимовым создан, мне хотелось бы засвидетельствовать и подтвердить этой публикацией мое давнее и неизменное к нему уважение.

И — как к публицисту, с суждениями которого я далеко не всегда согласен (и нередко не по частностям только), а полемическая манера которого кажется мне порою слишком опрометчивой и даже бесцеремонной, перехлестывающей допустимые в обращении с оппонентами границы, но безусловная искренность, нравственное бескорыстие и честная жизненная выношенность даже самых резких убеждений и высказываний которого никогда не вызывали у меня сомнений.

И — как к писателю, эстетика которого тоже далеко не во всем мне близка, а качество прозы вызывает иной раз и немалое огорчение очевидными для меня слабостями и просчетами, но общий выдающийся уровень и масштаб незаурядного художественного таланта которого для меня так же очевиден и дорог, как и глубочайшая жизненная серьезность и человеческая подлинность его книг.

1

Творчество Владимира Максимова принадлежит — если воспользоваться известным определением Александра Солженицына — к «ядру» современной русской прозы. Кстати, и сам Сол-

женицын называл его имя едва ли не всякий раз, когда ему приходилось упоминать ведущих писателей нынешней России. И я не думаю, чтобы кто-либо способен был сегодня всерьез оспорить его в этом.

Разумеется, даже в самых строгих пределах здравого смысла и вкуса, исключаяющих какую-либо податливость на шумную славу модных знаменитостей нынешнего постмодернизма, можно очень по-разному видеть такое ядро. Одни, может быть, согласятся здесь с Солженицыным, другие его оспорят, одни сузят его состав лишь до имен такого, например, ряда, как Распутин, Белов, Астафьев или Абрамов, другие наверняка предпочтут иным из них имена Трифонова или Искандера, Окуджавы или Битова, Аксенова или Владимова.

Однако, какие бы ряды при этом ни выстраивались, в любом из них, при любых акцентах и сдвигениях, имя Максимова вряд ли окажется все-таки обойденным. Он действительно из «ядра» — самого, как говорится, самого.

Показательно, однако, что в любом из возможных перечислений такого рода мы вряд ли найдем писателя, с чьим творчеством проза Максимова могла бы обнаружить такую же очевидную родственную связь, какая соединяет, например — при всем индивидуальном своеобразии каждого, — Белова и Распутина или Можая и Абрамова. Или, если взять иной ряд, — Искандера и Окуджаву или Битова и Аксенова. Все-таки параметрами ни одного из таких сочетаний Максимова не охватишь. В любом из них он выглядит наособицу.

Часто, впрочем, имя его сближают с именем самого Солженицына. И такое сближение уже более убедительно. Даже при самом общем сопоставлении их творчества, в них действительно пропускает что-то глубинно общее. Правда, степень этой общности настолько, вот именно, глубинна, что позволяет им не только индивидуально, но, в сущности, даже и типологически быть очень разными художниками. И все же резон в такой параллели есть, и я воспользуюсь ею, чтобы подойти к решению той единственной задачи, какую я только и берусь перед собою поставить в рамках этого очерка, — попытаться обозначить хотя бы общие контуры того духовно-художественного мировидения, которое определяет собою прозу Максимова.

Начну с напоминания о том, что, хотя возрастная разница между Солженицыным и Максимовым равна почти целому поколению, оба они вошли в литературу в одно и то же время. Это

были годы так называемой «хрущевской оттепели», когда в прозу и поэзию, в кино и театр, в публицистику и критику хлынул вдруг целый поток новых талантов, обозначивших своим появлением начало совсем иного, чем прежде, периода в развитии нашей культуры.

Чем был стимулирован этот процесс, этот поразительный и все быстрее набравший силу подъем новой творческой энергии и воли?

Несомненно, прежде и более всего теми надеждами на кардинальное обновление всей жизни страны, которые были возбуждены в обществе знаменитым хрущевским докладом на XX съезде компартии о так называемом «культе личности Сталина». И его же, Хрущева, попытками отказать от сталинского наследия, вывести страну на путь либеральных реформ. Это важно здесь подчеркнуть потому, что без этих надежд трудно понять природу той страстной гражданской активности, дух которой был столь характерен для 60-х годов и на которой я — в контексте моей темы — как раз и хотел бы задержать сейчас внимание читателя. Ведь именно этот дух страстного гражданского активизма почти безраздельно господствовал тогда и в литературе, и в кино, и в театре; именно он властно понуждал художников идти навстречу той жадной общественной потребности в правде, и только в правде, которая звала даже самых робких и осторожных к творческой честности и смелости; именно он, этот дух, заставлял подниматься и против привычных цензурных запретов, и против столь же привычных командных понуканий партийного начальства, и против иных проявлений той общественной мертвечины, что отчаянно сопротивлялась тогда обновлению страны. В том-то и дело, что подавляющему большинству шестидесятников она, эта мертвечина, казалась тогда вполне доступной искоренению — даже несмотря на всю половинчатость, непоследовательность и ненадежность хрущевского реформаторства. Потому-то, кстати, их творчество и не было почти затронуто в те годы настроениями какого-либо уныния и пессимизма; напротив, даже и тогда, когда им приходилось сталкиваться с самыми, казалось бы, безотрадно-неприглядными сторонами тогдашней жизни, это вызывало у них лишь еще большую жажду противостояния открывавшемуся злу, упрямую, а порой и веселую злость беспощадной с ним схватки — как в «Созвездии Козлотура» Фазиля Искандера. Дух искреннего исторического оптимизма водил в те годы пером шестидесятников, причем оптимизм этот — и снова важно это

подчеркнуть — у подавляющего большинства был неразрывно связан с верой в возможность радикального реформирования именно того общественного строя, который реально и существовал тогда в стране. Это была вера в возможность построения «подлинного», «настоящего» СОЦИАЛИЗМА, свободного от «деформаций» сталинщины, — идеология, получившая позднее имя «социализма с человеческим лицом». Недаром тот же Фазиль Искандер числил себя в те годы «наследником великих революций», а Булат Окуджава вел свою родословную от «комиссаров в пыльных шлемах».

Так вот, — в этот общий фон Солженицын и Максимов уже и тогда вписывались с большим трудом. Во всяком случае, в них уже тогда чувствовалось что-то диссонирующее с общим настроением. И если, например, те или иные мотивы «Ивана Денисовича», «Матренина двора», других рассказов Солженицына, опубликованных в 60-е годы, кого-то и могли навести на мысль, что их автор тоже верит в социалистические идеалы, то это было, конечно, чистой аберрацией зрения. И Солженицын не раз потом это засвидетельствовал. Точно так же, если какие-то строки из «Баллады о Савве» или «Дороги», из повестей «Мы обживаем землю» или «Жив человек» и давали повод обнаружить у Максимова 60-х годов призывы тех или иных надежд на обновление именно коммунистического режима, то они имели либо явно наносный, поверхностный, либо попросту цензурно-маскировочный характер. Глубинный же духовный напор этих вещей куда более соответствовал тому состоянию главного героя повести «Жив человек» Сергея Царева, о котором он сам, вспоминая арест отца, рассказывал так:

«С сегодняшней ночи враги для меня — не маски с книжных страниц и кинолент, а зримые, осязаемые люди. Это все те, кому дано право обыскивать, уводить, ставить отметки, требовательно свистеть на перекрестках, заставлять “расписываться в получении”. Я ненавижу их всех, вместе с их кокардами, бляхами на фуражках, разноцветными околышками и нарукавными повязками. Во мне просыпается иступленное желание противостоять этой силе, и я мысленно кричу: “Не хочу! Не желаю! Идите вы все к черту!..”»

Конечно, и для творчества Солженицына и Максимова в 60-е годы тоже совсем не характерны были настроения уныния, безнадежности, гражданского бессилия или общественного равнодушия — как не характерны они были, впрочем, для них и

впоследствии. Однако уже в те годы их видение мира было куда более трезвым, горьким, даже трагическим, чем у большинства их современников. Да и под их гражданской неуступчивостью, твердостью и упорством в противостоянии той силе, которую они ненавидели, уже тогда ощущалась какая-то гораздо более прочная и надежная опора, чем романтическая вера в грядущий «социализм с человеческим лицом». Уже тогда было ощутимо, что они обретают эту опору, вдохновляясь вовсе не лукавым, обманно-прельстительным этим ликом (что другим открылось лишь позднее), а вглядываясь в живые, реальные человеческие лица, вслушиваясь в некие глубинные зовы человеческой природы, которые делают человека способным к упорному личному и даже гражданскому мужеству в самых кризисных ситуациях, без всякой надежды на победу. В этом отношении их художническая гражданственность уже в 60-е годы уходила своими корнями в ту область человеческой свободы, которая многим из их современников стала открываться лишь позже, к концу хрущевской «оттепели». И особенно — после вторжения в Чехословакию в августе 1968 года, когда со всеми надеждами не только на какие-либо близкие перемены к лучшему, но и вообще на способность душившего страну «реального социализма» к сколько-нибудь решительному обновлению и оздоровлению было покончено. Именно тогда многие недавние шестидесятники, бодрый гражданский активизм и оптимизм которых еще вчера питался этими ожиданиями и иллюзиями, оказались в духовной ситуации, в чем-то очень похожей на ту, которая после Второй мировой войны породила на Западе литературу так называемого «потерянного поколения».

Здесь, таким образом, возникает возможность нового сопоставления, и я опять-таки не премину им воспользоваться, чтобы сделать новый шаг в нашей теме.

2

Духовный мир западного «потерянного поколения» возник, как известно, в результате катастрофического разочарования западной интеллигенции в официальных моральных ценностях европейской цивилизации, внутренне связанных с программой для XIX века верой в неостановимость и даже как бы гарантированность исторического прогресса. Именно эта вера была взорвана апокалиптическим безумием первой всеобщей мировой бойни, в

результате чего возникла ситуация, потребовавшая резкого размежевания личной, индивидуальной человеческой нравственности и обанкротившейся официальной гражданской морали. Она, эта ситуация, и породила литературу «потерянного поколения» — великую западную литературу экзистенциального человеческого самостояния, литературу Фолкнера и Хемингуэя, Ремарка и Олдингтона.

Несомненно, что-то подобное произошло и у нас в конце 60 — начале 70-х. Ведь это были годы, когда живой злободневностью для совсем недавно еще опьяненного первым глотком свободы, а теперь все более трезвеющего общества стали уже не прекраснодушные порывания к тому, как изменить и улучшить строй «реального социализма», как его «перестроить» и «оздоровить», а все более острая и безотлагательная забота о том, как в этом «реальном социализме» всего лишь выстоять, как остаться человеком в этом мире тотального коммунистического зла, безумия и фальши. На этом выросло целое новое поколение. И вот тогда-то и наиболее чуткие и вменяемые среди вчерашних шестидесятников тоже начали постепенно избавляться, наконец, от привычных граждански-социальных способов нравственной ориентации в окружающем мире. И искать опору для своей человеческой и художественной порядочности в каких-то иных, более надежных ценностях нравственно-экзистенциального порядка, в личном нравственном выборе.

Они и стали в литературе выразителями тех новых умонастроений, которые охватили общество. И в особенности — молодежь, сознательная жизнь которой как раз и начиналась в 70-е и 80-е годы.

Так возникло в русской литературе что-то вроде своего — и очень яркого — «потерянного поколения», поначалу почти сплошь состоявшего из вчерашних энтузиастов социально-гражданского активизма.

Это был совсем новый Юрий Трифонов, начинавший когда-то бодрыми «Студентами», а теперь скептик и пессимист, утвердившийся постепенно на позициях совершенно безнадежного, в сущности, этического стоицизма.

И это был тоже совсем не тот уже, что прежде, Булат Окуджава, начавший в своих песенках и романах отстаивать безусловный приоритет частной жизни с ее теплотой и простыми человеческими радостями — перед любыми заманками любой политики.

Это был новый Андрей Битов, попытавшийся отыскать свою территорию, на которой человек может свободно и чисто дышать,

через глубинное погружение в самоценный мир культуры и эстетизма.

И это был новый Фазиль Искандер, отыскавший такое же оазисное духовное пристанище для своей прозы в памяти своего абхазского детства, в уходящих, но еще не исчезнувших устоях патриархальной нравственности горной Абхазии.

Это были новые Аксенов и Маканин, Рошин и Владимов, Коржавин и Галич, тоже усиленно искавшие в своем творчестве спасительное экзистенциальное пространство духовной устойчивости и свободы. И та же самая, в сущности, жажда породила, наконец, и так называемую «деревенскую прозу» второго призыва — прозу В. Распутина, В. Белова, Е. Носова и других странников за живой водой русской народной нравственности, родники которой оказались уже настолько отравлены и замусорены, если не просто завалены отбросами советской колхозной цивилизации, что припадать этим странникам осталось разве лишь к ностальгическим полубледам о прошлом да к собственноручно творимым новым мифам...

Вот с этой-то литературой нашего «потерянного поколения» у Солженицына и Максимова уже гораздо больше, конечно, общего.

Это общее — прежде всего в схожей первичной ориентации тех и других не столько на мир общественно-институциональных ценностей, связанных с теми или иными идеальными программами и моделями гражданского, политического и экономического обустройства общественных структур, сколько на мир ценностей первичных, личностно-экзистенциальных, исходных в своей нравственной безусловности. Это та ориентация, которая, как уже сказано, была очевидно опорной для Солженицына и Максимова уже тогда, когда будущие создатели нашего собственного, российского художественного экзистенциализма еще предавались социально-гражданским страстям и иллюзиям. Недаром, кстати, и само становление литературы нашего «потерянного поколения» происходило под достаточно сильным и непосредственным влиянием именно автора «Ивана Денисовича» и «Матренина двора».

Однако и в фокусе этого более позднего (весьма, впрочем, относительного, предельно общего) сближения никак не размывается, не перестает быть отчетливо видным отнюдь не индивидуальное только, но и некое более глубокое, корневое отличие художественных миров Солженицына и Максимова, с одной сто-

роны, и любого из наших «экзистенциальных» прозаиков 70 — 80-х годов, с другой. И это отличие весьма своеобразно — я сказал бы даже, почти парадоксально — выявилось, в частности, в той своеобразной эволюции, которую от 60-х к 70-м и 80-м годам претерпела в творчестве тех и других собственно гражданская тема.

В самом деле, — прослеживая динамику творческого развития тех наших шестидесятников, которые от гражданского «оттепельного» утопизма перешли к личностно-экзистенциальным принципам жизнеориентирования, нельзя не заметить, что эта трансформация их духовно-художественного мировидения привела к соответствующим изменениям и в самом предметно-тематическом наполнении их прозы. Это сказалось, в частности, в очевидном ослаблении их интереса к той собственно гражданской тематике, которая была связана с реформаторской активностью их прежних героев по отношению к тем или иным сторонам самого устройства советского общества — социально-политического, экономического, идеологического, правового и т.д. Ситуации и конфликты, укорененные в этом социальном пространстве и столь значимые и в «Утолении жажды» или «Отблеске костра» Ю. Трифонова, и в «Созвездии Козлотура» Фазиля Искандера, и в «Коллегах» Василия Аксенова, и в «Братьях и сестрах» Федора Абрамова, и в «Хочу быть честным» Владимира Войновича, явно отходят в литературе 70–80-х годов на второй план. Благородный общественный пафос молодых идейных героев молодого Аксенова уступает место у их преемников, вчерашних «звездных мальчиков», уже почти анархическому выламыванию из всякой социальности, дерзкому вызову официальной морали. Овечкинских и абрамовских деревенских борцов за социальную справедливость сменяет незаметный беловский Иван Африканыч, сосредоточенный исключительно на заботах своей частной жизни и принимающий и осваивающий эту жизнь как *привычное* житейское *дело*. А герои Трифонова начинают подводить грустные *предварительные итоги* пройденному ими жизненному пути и вглядываться в неласковое лицо совсем *другой*, чем прежде, *жизни*... Сдвиги эти, повторяю, были слишком очевидны, чтобы их можно было бы не заметить.

Но ведь так же трудно не заметить, что в творческом и жизненном поведении Солженицына и Максимова перелом в общественной жизни страны, совершившийся во второй половине 60-х годов и вызвавший перемену общественной атмосферы,

отозвался существенно иначе. Как это ни парадоксально на первый взгляд, но в то самое время, когда их современники, утратившие надежды на очеловечивание господствовавшего в стране режима, как бы потеряли соответственно и сколько-нибудь серьезный интерес к его непосредственному портретированию, обратившись к совсем другим сюжетам и темам, — в это самое время в творчестве Солженицына и Максимова происходит как раз не ослабление, а, напротив, заметное и резкое усиление их «ангажированности» гражданской темой. Явно не разделявшие гражданских иллюзий большинства своих современников в годы хрущевской «оттепели» и не выказывавшие никакого сколько-нибудь заметного интереса даже к самым старательным потугам режима выглядеть поприличнее, Солженицын и Максимов теперь, с началом брежневской эры, не только не отказывают окончательно этому режиму в своем внимании, но, напротив, обнаруживают энергичное желание представить читателю как можно более полное и точное его изображение, выявить его истинную природу,

К решению этой задачи Солженицын в какой-то мере приступает уже в романе «В круге первом», даже для облегченного варианта которого ему, однако, так и не удалось найти хоть какую-нибудь легальную лазейку на страницах позднехрущевских советских журналов. И вот теперь, когда под мертвенным дыханием начавшегося резкого похолодания быстро начинают гибнуть даже те хилые ростки хрущевской полугласности, что взошли было на оттаявших прогалинах российской общественности, — теперь Солженицын не только не отказывается вообще от мысли обнародовать свой роман и не прячет его куда-нибудь от греха подальше, до лучших времен, но, напротив, решительно открывает ему дорогу в «Самиздат». Более того, с удвоенной энергией он принимается за работу над самой знаменитой своей книгой, великим «Архипелагом», где дает беспрецедентный по своей масштабности анатомический разрез античеловечной системы коммунистического общественного устройства. А в промежутках, отрываясь от этой главной своей подпольной работы, создает еще один художественный образ-символ советского общества — роман «Раковый корпус». Высланный за границу, он немедленно принимается открывать глаза благодушному Западу на сталинское коварство коммунистического детанта, предупреждая о том, чем грозит миру уже начавшаяся негласно Третья мировая война. И все двадцать лет своего изгнания отдает новой грандиозной

исторической панораме, многотомной исторической эпопее «Красное колесо», призванной показать, каким образом Россия пришла к роковому октябрю 1917 года...

Сходную эволюцию наблюдаем мы и у Максимова.

Уже в ранних повестях, не случайно собранных в первом томе его Сочинений в единый цикл под общим названием «Сага о Савве», можно заметить, что молодого прозаика все более влечет к масштабно-панорамному охвату российской жизни, нацеленному на то, чтобы индивидуальные судьбы персонажей, которые интересуют Максимова всегда и прежде всего в их самозначимом человеческом содержании, обладали вместе с тем и определенной совокупной портретной репрезентативностью по отношению к обществу «реального социализма» в целом. В «Семи днях творения» эта пристальность становится еще напряженнее. И еще масштабнее — эпическая широта охвата самых разных социальных слоев общества, представленных поистине почти призывочным уже множеством персонажей, их очень разными — и драматическими, и просто-таки трагическими, а то и вполне как бы «обычными», даже более или менее благополучными, но всегда, в сущности, нещадно изуродованными судьбами. И эпическая эта масштабность придает уже «Семи дням творения» звучание поистине убийственного в своей панорамной изобразительной неопровержимости тотального художественного приговора режиму, смрадно-ядовитая атмосфера которого повсеместно уродует, уничтожает и растлевает все живое — всякую человеческую личность и любые человеческие взаимоотношения, родственные связи и нравственность, души и характеры, умы и сердца...

В «Карантине» — последней, кажется, вещи, написанной Максимовым еще в России, до отъезда на Запад, — это стремление к обобщающей портретной символике обретает еще одно, особо, может быть, рельефное выражение — благодаря удачно найденному композиционному приему. Поместив своих героев, взятых опять-таки из самых разных слоев советского общества, в южный поезд, попадающий под Москвой в шестидневный холерный карантин, Максимов получает возможность воссоздать перед читателем как бы некую уменьшенную замкнутую модель этого общества. И, вглядываясь в то, как ведут себя его герои, о чем они говорят и спорят, в чем исповедуются, чем мучаются и что пытаются избыть в себе во время непрерывного шестидневного карантинного «пира во время чумы», он дает почти апокалиптический образ духовной исковерканности, опустошенности и вы-

морочности этого чудовищного мира. А оказавшись в изгнании на Западе, он точно так же, как Солженицын, сразу же отдается напряженной и страстной гражданской деятельности — создает журнал «Континент», который за семнадцать лет своего существования под его редакцией превращается в один из главных эмигрантских органов духовного противостояния коммунистическому тоталитаризму. И именно через это противостояние, через энергию и напряжение его он так или иначе и пропускает в годы эмиграции все свое творчество — и художественное, и публицистическое..

Так и в новой, сменившей хрущевскую «оттепель» ситуации, когда коммунистический монстр, без особых потерь преодолев опасности свежих оттепельных ветров, стал разбухать от собственного цинизма и безнаказанности, распolzаясь наглой идеологической, террористической и прямой военной экспансией по всему миру и высасывая последние жизненные соки из страны, неудержимо сползающей в бездну национально-исторического краха, — так и в эти «застойные» годы вновь обозначилось некое явственное отличие Солженицына и Максимова от их коллег-современников. Причем на этот раз — даже и от более близких им как будто бы представителей нашего «потерянного поколения», в прозе и поэзии которых былая озабоченность состоянием окружающего их социума довольно заметно снизила свой накал. У Солженицына же и Максимова, как видим, происходит нечто обратное, — наглый застойный ренессанс коммунистического тоталитаризма если и отзывается у них утратой каких-то возможных надежд (никогда, впрочем, и не бывших слишком воодушевляющими), то одновременно приводит к еще более резкому высвечиванию именно гражданской нацеленности их художнического служения. Он приводит к мощному подъему в их творчестве энергии поистине фронтального уже гражданского противостояния коммунизму, отвергаемому во всей целостности его социально-политического, экономического, гражданского и духовно-идеологического существования. В них пробуждается еще более властная потребность как можно глубже проникнуть в природу и тайну этого чудовищного феномена нашего времени, дабы всей неопровержимостью его беспощадного художественного и публицистического портретного запечатления выставить его на всеобщий суд и позор, на страх и отвращение всему миру.

3

В чем же причина этой усиленной духовно-проблемной сфокусированности их художнического внимания в 70–80-е годы на гражданской тематике, столь заметно отличающей их даже от самых близких им как будто бы писателей тех лет?

А дело в том, что в начавшуюся тогда новую историческую эпоху у писателей такого склада, как они, какой-либо иной динамики духовно-художественного развития просто и не могло быть. Ее властно продиктовала именно сама природа, само существо их человеческого и художественного мировидения. Дело было именно в самом том способе видеть мир вокруг себя и себя в нем, который был свойственен им и который уже в самой исходной своей, глубинной своей основе был структурирован существенно иначе, чем у большинства их современников. И не только у тех, кто так и закоснел если не в иллюзиях, то в мировоззренческой методологии «оттепельной» поры, но даже и у тех, кто уже с конца «оттепели» стал нащупывать иные, чем прежде, опоры для своего жизненного и художественного ориентирования в новой исторической действительности.

В самом деле, если внимательно взглядеться в эти новые духовно-экзистенциальные опоры, на которых тот или иной представитель нашего «потерянного поколения» начинает строить теперь свой художественный мир, то можно с очевидностью констатировать: любая из них, как бы духовно надежна, устойчива и даже масштабна она ни была, неизменно и даже как бы принципиально укореняется художником всегда в той или иной достаточно *локальной* все-таки по отношению к общему пространству национального бытия сфере ее жизни. Оглядываясь в том мире, который вчера еще, может быть, и манил какими-то целостными оттепельно-перестроечными надеждами, а сегодня заставляет заботиться только о том, как в нем духовно выстоять, в чем ищут спасения для себя и своего творчества и Трифионов, и Окуджава, и Искандер, и Битов, и наши «деревенщики»? В том, чтобы вычленишь, выгородить из общего зараженного коммунистической чумой бытийного жизненного пространства некую относительно самостоятельную область личностно-нравственного, национально-культурного или культурно-эстетического существования, которую и осваивать можно было бы тоже относительно самостоятельно, как бы независимо от этого общего пространства. Конечно же, всегда имея его в виду, внутренне противостоя ему и духовно его отвергая, но отвергая прежде всего именно силой ду-

ховной положительности противопоставляемого ему бытия, — как бы отвернувшись от него, не стремясь к прямой художественной встрече с ним лицом к лицу.

Художественное мировидение Солженицына и Максимова опирается, напротив, не на какой-то локально вычлененный «плацдарм» достойного бытия внутри тотально торжествующего вокруг него бытия недостойного, а на некую *подлинно онтологическую твердь*, охватывающую своим законом и властью не какой-то кусочек, а *все бытие в целом* — во всей той его целокупной неделимости, когда никакая его сфера не может быть отдана на откуп никакой иной власти и закону.

Этой онтологической твердью для Максимова и Солженицына всегда была их вера, их религиозность, их христианство.

Да, все дело именно в том, что Солженицын и Максимов — писатели религиозного духовного склада, писатели-христиане. И именно здесь лежит ключ и к разгадке их отличной от современников эволюции за период от 60-х до 80-х годов и вообще к пониманию основных типологических характеристик их творчества.

Конечно, сказать, что Солженицын и Максимов — писатели религиозные, писатели-христиане, — значит сказать вещь настолько уже известную и вместе с тем настолько общую, что, с одной стороны, это все равно что ломиться в открытую дверь, а с другой — ничего еще, в сущности, не сказать. И потом: мало ли у нас сегодня писателей, которые веруют и на этом основании искренне считают себя художниками тоже религиозными? И мало ли среди них таких, которых и мы тоже, со своей стороны, не обвинуясь называем писателями-христианами нередко по той лишь причине, что там или здесь встречаем в их произведениях почти-тельные упоминания о Боге, Христе или Церкви?

Между тем, говоря о том, что ключ и к самому творчеству Солженицына и Максимова, и к пониманию их типологических отличий от большинства их современных российских собратьев по писательскому ремеслу лежит именно в их религиозности, я имею в виду религиозность совсем иного, если можно так выразиться, качества. Я имею в виду религиозность того уровня, который позволяет, мне кажется, сказать, что оба они — подлинно религиозные художники. И, отдавая себе отчет в ответственности такого рода характеристики, я готов объяснить, какой смысл вкладываю в эти слова.

Разумеется, речь может идти в данном случае совсем не о том, что их вера уже и сама по себе какая-то более, например, «пра-

вильная», более горячая и твердая, чем у других. Кто вправе сказать такое не только о себе, но даже и о ком-либо еще? Кто возьмет на себя смелость утверждать, что его или чья-то вера не так доступна сомнениям, в его или чьей-то жизни — меньше соблазнов и падений, а в молитве — больше огня и упования?

Об этом может судить только Бог.

Говоря о том, что Солженицын и Максимов — подлинно религиозные писатели, я говорю о них лишь и прежде всего как о художниках. И — именно как о художниках. Я говорю о самом характере их художественного мировидения, о самом «устройстве» той художественной вселенной, которая реально встает со страниц их рассказов, повестей и романов.

Есть писатели, христианские верования и даже церковность которых ни для кого не являются секретом, но в том, как и о чем они рассказывают в своих художественных текстах, присутствие этих верований тем не менее не ощущается или почти не ощущается; их вера как бы сама по себе, а искусство само по себе.

Есть и писатели, у которых, по известному определению Сергея Булгакова, вера превращается в их творчестве всего лишь в атрибут русской народности, обретая характер ревниво оберегаемого чуть ли не исключительно национального сокровища.

У Солженицына и Максимова вера — не что-то такое, что принадлежит лишь сфере их индивидуального человеческого бытия, отделенного от их искусства. И не какое-то дополнительное свидетельство их «русскости», всего лишь некий опознавательный ее знак, хотя мало чьи художнические и человеческие судьбы до такой степени сопряжены с национальной судьбой России и ее культуры, как их.

У Солженицына и Максимова вера — это еще и самый центр их собственно художнического мировидения, сам способ художнически видеть мир и воспроизводить его, — то, что пронизывает собою все художественное пространство создаваемой в их творчестве вселенной и структурирует собою это пространство. Они не просто живут в мире, укорененном в божественном космосе, — они только так его и видят, только так и могут его воспроизводить. Он просто не существует для них, теряет весь свой смысл и весь свой строй, распадается на обломки и превращается в бессодержательный хаос, если не увиден изнутри этого духовного измерения. Только в параметрах этого измерения любая форма и движение жизни — индивидуальной или общественной, исторической или национальной, политической или

культурной — способны обнаружить для них свой истинный лик и свою истинную природу. Только в этом своем содержании любая из них и приковывает к себе их художническое внимание, представая перед ними как одно из проявлений той вековой таинственной и страшной борьбы Божественного Добра, Правды и Красоты с сатанинским Злом, Ложью и Безобразием, что составляет внутреннее содержание Мирового процесса, великой Мистерии Божественной Жизни, рождающейся и продолжающейся лишь через одоление Греха и Смерти... Попробуйте вне этого измерения понять что-нибудь в «Матренином дворе» или в «Раковом корпусе», в «Семи днях творения» или в «Прощании ниоткуда», — что из этого получится?

Вот откуда и то, не только не ослабевающее, но по мере увеличения наглой силы коммунистического тоталитаризма лишь твердеющее упорство все более масштабного и пристального внимания к нему, которое мы наблюдаем у Максимова и Солженицына и о котором я только что говорил. Истоки этой своеобразной динамики — именно в *религиозной* сфокусированности всего их человеческого и художнического мировидения. Ведь христианин не может чувствовать себя христианином, не сознавая себя принадлежащим к тому Воинству Божию, смысл бытия и крестное призвание которого — вставать на пути у всякого зла и насилия, всякой неправды и всякого греха, какими только и держится на земле власть «князя мира сего». И вставать тем тверже и решительнее, чем большую силу эта власть набирает, чем масштабнее и страшнее она становится. А в какой реалии XX века — за исключением, может быть, фашизма — дьявольская мощь смерти, лжи и насилия нашла свое более полное и более страшное воплощение, чем в коммунистической Империи Зла, придавившей собою одну шестую часть света и зарившейся заглотнуть при случае и остальные пять шестых?..

В тотальном и безусловном характере максимовского и солженицынского отрицания коммунизма состоит, кстати сказать, принципиальное их отличие от тех бывших наших «деревенщиков», которые тоже вроде бы считаются религиозными писателями, писателями-христианами, но которые ныне вовсе не случайно эволюционировали тем не менее к самому тесному союзу с прежними своими врагами из номенклатурной мафии коммунистических «государственников». И в этом же — отличие их, Солженицына и Максимова, отношения к коммунизму от отношения к нему со стороны разного рода либеральной, демократичес-

кой или консервативной, но равно секулярной общественности. Ведь даже самые рьяные антикоммунисты из этой среды никогда не способны были, однако, вообще отказаться от мысли о возможности каких-то не просто тактических, но сущностных договоров и компромиссов с коммунизмом, какого-то на него воздействия в сторону его «смягчения» и даже реформирования. Я не говорю уже о более расхожих типах западного либерально-секулярного сознания, до сих пор не избавившегося от симпатий к социалистическим «идеалам». Недаром так характерна для этого сознания, когда оно берется объяснять реалии советского коммунизма, апелляция к разного рода маргинальным факторам и причинам, которые никак не затрагивают духовную природу атеистического коммунистического «гуманизма» и никак не подвергают сомнению саму жизнеспособность этого «гуманизма». Но зато превосходно сопрягаются со всякого рода расхожими клише типа: «русский коммунизм — явление чисто русское, детерминированное традициями русской истории», «Ленин искажил и приспособил марксизм к условиям русского варварства», «сталинские извращения ленинских принципов» — и т.п. И недаром вся амплитуда колебаний в отношении к СССР со стороны либерально-секулярного Запада полностью умещалась всегда, как правило, в параметры чисто делового, прагматически-инструментального подхода, зависящего лишь от того, какова в данный момент перспектива «либерализации» советского режима и степень соблюдения им норм международной безопасности...

Для христианской гражданственности Солженицына и Максимова никакие тактические уловки и вынужденные либеральные послабления коммунизма (как бы ни была очевидна их относительная важность для реальной жизни людей внутри тоталитарной казармы) никогда не могли заслонить истинную природу этого строя, не способного к каким-либо действительно серьезным либеральным «перестройкам». Их отношение к чудовишной попытке устроиться на земле без Бога и абсолютных норм человеческой морали всегда проистекало из ясного и трезвого восприятия этой попытки как поистине дьявольского предприятия — как прямой дороги в земной ад, в черную дыру небытия, способную засосать в себя и превратить в прах и тлен миллионы человеческих судеб. Повторю: именно в этой неспособности видеть мир и любые его реалии иначе, чем из его онтологической глубины, и заключается, несомненно, самая главная, коренная причина той общности отношения Солженицына и Максимова к коммунизму, которая со-

стоит именно в *сакральном* его отрицании, — равно как и самой динамики этого отношения, столь, казалось бы, парадоксальной и столь отличающей их от многих их современников.

Да, оба они, и Солженицын, и Максимов, — художники, видящие мир религиозно и неспособные видеть его иначе. Это действительно самое первое, что нельзя о них не сказать, говоря о самой природе, самом исходном качестве их художнического зрения. Именно это делает их — на какой-то последней глубине этого зрения — художниками и в самом деле куда более близкими друг к другу, чем едва ли не ко всем другим выдающимся русским писателям нашего времени.

4

Однако констатация этой глубинной общности, вне которой ни художественная вселенная одного писателя, ни художественная вселенная другого просто не могут быть адекватно увидены в самом исходном «принципе» их «устройства», — действительно только первое, самое начальное и общее, что можно и нужно о них сказать. Ведь даже видя мир в одной и той же религиозной перспективе его укорененности в абсолютном божественном центре, можно разным в этом мире интересоваться, по-разному подходить к изображению даже одних и тех же его сторон и проявлений. И в разных его сферах и измерениях улавливать биение его сакрального пульса, подземный гул происходящей в его мистических глубинах смертной битвы Божественного Света и Дьявольской Тьмы, Жизни и Смерти, Добра и Зла.

И вот здесь, как только мы начинаем внимательнее вглядываться в художественный мир Максимова, подробнее различать, какими образными, тематическими и проблемными корнями растет он и впитывает в себя живительную энергию из той общей сакральной почвы, которая питает и художественную вселенную Солженицына, какое сплетение сюжетных стволов и ветвей образует художественный контур и композицию этого мира и кроной каких языковых, стилевых, интонационных и прочих своих бесчисленностей доносит он до нас и эту энергию, и саму весть о сакральном смысле и строе бытия, — вот здесь черты сходства Максимова-художника с Солженицыным уже исчезают. Мы должны констатировать решительное отличие его художественного мира от художественного мира Солженицына, делающее их совсем не похожими друг на друга художниками, весьма разными

даже и на типологическом, в сущности, уровне. Хотя это отличие раскрывается вместе с тем во всей своей полноте и значимости именно в пределах и через призму их исходной общности.

Солженицын — художник, которому никак не откажешь ни в огромной внимательности к лепке характеров персонажей, ни в несомненном и выдающемся даре художественно-психологического в них проникновения, ни в поражающем множестве именно таких, с полной индивидуальной психологической рельефностью и завершенностью выполненных характеров, которые населяют его мир в целом и крупные его полотна в частности. Но все-таки ведущим, организующим его художественные тексты принципом является всегда, скорее, внутренняя нацеленность на создание некой *общей* концептуальной картины, складывающейся из пестрой мозаики отдельных судеб, чем *самоценный интерес к каждой из них в отдельности*. Феликс Давен как-то сказал о Бальзаке, что главный герой его романов — Общество, человек же в них — лишь подробность. Вот что-то подобное мы наблюдаем и у Солженицына, пусть даже, повторяю, его и трудно упрекнуть в недостаточной внимательности к разработке этих «подробностей». Но хотя это и так, хотя без придания каждой из этих отдельных судеб вполне самозначимого и вполне внутренне завершенного в этой их отдельности художественного бытия общая картина жизни, рисуемая Солженицыным, тоже, понятно, составиться у него не могла бы, а все же ход той битвы между Добром и Злом, которая всегда находится в центре внимания этого художника-христианина и в которой он сам участвует всей своей жизнью и всем своим творчеством, со страхом и восторгом ощущая себя Мечом в руке Божией, заговоренным рубить и разгонять нечистую силу, — ход этой битвы интересует его как художника всегда гораздо больше именно на поле того или иного *общественного* столкновения и переплетения отдельных волей и судеб, чем внутри каждой из них.

И это сказывается, кстати, и в характере психологической разработки персонажей, типичной для его художественной манеры. Именно потому, что каждый из них интересует его более всего с той точки зрения, какое место занимает он на общественном поле жизненной битвы, обозреваемой им как бы сверху, в некоем общем панорамном ракурсе, — именно поэтому и сам подход его к изображению человека основан на ясном и твердом различении прежде всего той межи, которая пролегает в человеке между добром и злом и определяет его человеческую стоимость на этом общественном поле битвы. Подход, отдающий нередко у Солже-

нищина даже излишней моралистической жесткостью, а то и прямолинейностью.

Но заметьте (и я уже писал об этом¹) — его почти никогда не привлекает как художника то, что называется историей человеческой души, — разве лишь ретроспективно, описательно, констатирующе. И опять-таки — прежде всего именно для выявления достигнутой персонажем к данному моменту точки нравственного развития, определяющей его место и позицию на поле общей жизненной битвы. Ситуация же открытого сознания или сам процесс становления души, атмосфера подлинного духовного поиска или нравственной самовыработки во всей реальной динамике этих состояний, со всей их мучительностью, загадками, отчаянием и озарениями, которые и стимулируют действительное вовлечение читателя в художественное сопереживание и соучастие в таком процессе, — все это его почти не интересует. В этом — заметное отличие его героев от героев, например, Толстого и особенно Достоевского. Недаром даже в таких панорамно-интеллектуальных его романах, как в «В круге первом» и «Ракетный корпус», есть интереснейшие диалоги, но нет диалогического движения самой художественно-философской мысли автора; есть, если можно так выразиться, полифония констатируемых и репрезентативно изображаемых мировоззренческих позиций, но нет той динамической полифонии, которая стремилась бы к итоговому духовному контрапункту, завершающему собою живую интригу самого вызревания этой мысли.

Зато в развертывании характерной для его романов констатирующей полифонии морально-мировоззренческих позиций на поле жизненного их столкновения Солженицын — истинный и вдохновенный мастер. Его композиции поражают своей выверенностью, своей продуманностью до малейших деталей, своей почти математической выстроенностью, обязанной, несомненно, той стороне его творческой натуры, которая — наряду с самородным изобразительным даром — свойственна ему как столь же самородному, поистине прирожденному физику и математику, наделенному даром рационалистически-комбинационного мышления.

У Максимова же все, можно сказать, наоборот.

Да, его композиции тоже нередко многофигурны и, как уже сказано, панорамны по отношению к той жизни страны в целом,

¹ См. статью «Солженицын-художник».

обобщенный образ которой Максимов и стремится в них дать. Это трагически-обобщенный образ впервые явственно возникает уже в «Балладе о Савве», где один из героев, Степан, говорит Савве:

«Рази можно без веры, какой ни есть... Зачем же ты живешь, коли привязи у твоей души нету, зачем? Потерял народ привязь, а теперь пойди по Расее, посмотри: на всех дорогах мертвые церкви, — он так и произносил: “церквы”, и оттого слово это у него звучало густо и емко, — сердце холонет. Ты вникни, церкви мертвые...»

Вот этот образ земли, на дорогах которой стоят «мертвые церкви» и жизнь в городах и деревнях которой, в московских коммуналах или в сибирских бараках, на таежных заимках или в ссыльных поселениях, тоже погружается от этого в пустоту и немоту какого-то призрачного, мертвенного, выморочного измерения, — вот этот как бы итоговый, завершающий панорамный образ страны всегда присутствует в прозе Максимова. И он и вбирает в себя все остальные образы и впечатления, которые читатель выносит со страниц «Семи дней творения», «Карантина» или «Ковчега для незваных». И, конечно же, Максимов сознательно к этому стремится, сознательно выстраивает свои композиции, ориентируя их подобного рода панорамными замыслами.

Но в том-то и дело, что в то же время как бы и не выстраивает, как бы и не стремится. Просто они как бы сами собою выстраиваются и сливаются в этот итоговый обобщающий образ из тех многочисленных отдельных человеческих историй, из которых и составлены всегда его романы. Они-то — это ощущается сразу же, с непосредственной очевидностью — как раз более всего Максимова обычно и интересуют. Причем интересуют именно в их собственной, индивидуальной самозначимости, а не только в их соединении в ту или иную обобщающую композиционную полифонию. Этот проблемный ракурс максимовского художнического зрения всегда отчетливо в его прозе акцентирован, а нередко впрямую и декларирован. Недаром уже героя одной из ранних его повестей, крупного руководителя-хозяйственника Ивана Васильевича Грибанова, жизнь, круто взявшая его в оборот, поражает однажды неожиданным прозрением: ему открывается вдруг, «что у людей, которых он привык считать десятками и сотнями, и заботиться, и думать о них как о десятках и сотнях, есть свои личные, единственные заботы, куда более важные для них, чем дело, которым он жил и заставлял жить других» («Дорога»).

Та же тема звучит и в «Балладе о Савве»: «Раньше Савва как бы не замечал людей, считал их предельно понятными, вроде

объявления по оргнабору. Все в них было для него простым и объяснимым. И вдруг здесь, на допотопном кирпичном заводе, вырванные из общей безликой массы неумолимой логикой случайностей, они предстали перед ним как отдельные маленькие миры за семью печатями неведомых ему страстей и стремлений».

И все тем же звуком пронзающего неожиданного озарения и открытия отзывается эта тема и через много лет, в одной из последних повестей Максимова «Как в саду при долине». Главный ее герой, попав в окружение под Киевом, бредет по страшным дорогам войны среди таких же, как он, и чувствует, как перегорают в нем душа, как прелюю корою опадает его прежняя плоть и в обугленном его костяке зарождается другой человек — «с тем же именем и фамилией, но с иными глазами и другим слухом»:

«В общей мешанине вокруг я сразу увидел отдельные лица и в сплошном крике услышал разные голоса. Они оседали во мне, как горячий раствор в полом каркасе, я словно заново складывался из них в другое, незнакомое мне еще самому существо»...

За этими внезапными и все переворачивающими в душе озарениями максимовских героев — и не одного, а многих — стоит, конечно же — и это тоже всегда чувствуется, — нечто глубоко личное, когда-то пережитое столь же остро и глубоко и самим Максимовым. И с тех пор, видимо, и определившее его судьбу как писателя: он стал художником, навсегда заболевшим чужими человеческими судьбами, жадным интересом к тому, что же открывается в этих отдельных «маленьких мирах за семью печатями» прежде «неведомых ему страстей и стремлений». Отныне они стали его отравой и отрадой, его проклятьем и жизнью.

Вот этот-то первичный, исходный художнический интерес Максимова именно к отдельной, индивидуальной, живой человеческой душе и судьбе и есть главная порождающая и формообразующая его прозу энергия, — то, что определяет собою ее структуру. И это так не только в тех повестях — от ранней «Жив человек» до поздней «Как в саду при долине», — где именно отдельная человеческая история и заполняет собою все пространство повествования. Это так и в самых масштабных, самых многофигурных максимовских композициях. Они ведь тоже, как правило, составлены у Максимова из отдельных человеческих историй, которые хотя и существуют вместе и даже, несомненно, образуют некую целостную совокупность, но в то же время существуют как бы и независимо от этой своей совместности, каждая вполне самозначимо в своем собственном содержании. Попробуйте мыс-

ленно вынуть любую из таких индивидуальных человеческих историй из общего корпуса «Карантина» или «Семи дней творения»: если общая панорама как-то и пострадает (но и не разрушится окончательно), то сама эта история от такого своего вычленения и преобразования как бы в отдельную повесть не потеряет почти ничего. Каждая из них все свое содержание замыкает в себе самой, а то общее, что соединяет ее с другими и позволяет им вместе образовывать некое совместное содержательное поле, возникает не столько из сюжетного их сопряжения, сколько именно из самого их *соприсутствия* на общем повествовательном поле. Возникает как бы само собой, а не задается специально, не «выводится» и не «выстраивается». Хотя заранее, конечно, и предусматривается, входит в общий замысел.

В этом — отличие Максимова от Солженицына, у которого порождающей, творящей само вещество его прозы является, несомненно, энергия общей, охватывающей именно всю композицию в целом художественной идеи. Недаром из его романов ни одну из отдельных историй невозможно вынуть без того, чтобы не разрушилось все, и ни одна из них сама по себе, в отдельности от других, не выявит до конца своей содержательности. Они слишком сплетены всегда у Солженицына в некое неразделимое целое, слишком завязаны на каком-то общем конфликте, ситуации, диалогической теме и т.д.: герои для него — прежде всего фигуры на поле некоей разыгрываемой им сложной, многоходовой «шахматной» художественной партии, и потому-то все здесь у него и рассчитано так точно, выверено, приложено и пригнано друг к другу, поражая виртуозностью, а то и щегольством, почти математической красотой комбинации.

Но то общее, что соединяет в одно целое максимовские композиции, основано на совсем ином принципе — как бы действительно чисто ПАНОРАМНОМ. Здесь в поле обзора захватывается некое количество человеческих существований, связанных не столько каким-то переплетающим их участием в тех или иных общих конфликтах в ситуациях, которые делают их неотделимо зависимыми друг от друга, сколько неким сходством того глубинного жизненного итога и закона, который каждая судьба несет в себе и выявляет собою при всей своей индивидуальной неповторимости. А все они вместе именно и удостоверяют этой своей общей итоговой значимостью действительную реальность, фундаментальную бытийную значимость и весомость выявляемой ими — каждой по отдельности и всеми вместе — жизненной истины. По-

тому-то в композициях Максимова и нет такой обязательности, такой филигранной пригнанности, как у Солженицына. Они гораздо более условны, более свободны — они часто так же лохматы, корявы, даже неряшливы, как сама жизнь. Но это не мешает им оставаться тем не менее несомненной художественной цельностью. Ибо каждая фигура хотя и ведет здесь свою самозначимую партию, но в то же время она ведет ее в рамках некой общей глубинной темы. Отсюда и своеобразный алгоритм этой темы: с одной стороны, ее звучание становится, естественно, тем явственнее, мощнее и убедительнее, чем больше голосов образует ее полифоническое наполнение и удостоверяет тем самым ее жизненную укорененность и значимость. Но с другой стороны — это звучание не может и слишком уж сильно ослабеть, тем более измениться или вообще пропасть, если какие-то из таких голосов мы — хотя бы мысленно — устраним из этой полифонии.

5

Что же это за тема, в общих рамках которой движется обычно у Максимова и всякая отдельная человеческая история, и совместное их параллельное развитие?

Истоки ее уходят, мне кажется, в те особенности личностного жизненного опыта Максимова, с которыми, в конечном счете, связаны и уже упомянутые отличия максимовской прозы от прозы Солженицына.

Солженицына, как мы знаем, вера настигла поистине на краю бытия, там, где не оставалось как будто бы уже никакой надежды, — в лагерном аду Архипелага, в раковом корпусе больницы, лицом к лицу со смертельной и, казалось, неизлечимой болезнью. Свое избавление и от того, и от другого он принял как чудо, как неоценимый дар Божий, врученный ему для того, чтобы он стал Мечом в руке Его и исполнил долг перед миллионами погибших, замученных, искалеченных в преисподней ГУЛАГа, рассказав миру об увиденных и пережитых им там ужасах, раскрыв людям глаза на дьявольскую суть подмявшего под себя страну режима.

И Солженицын *стал* таким мечом, это соответствовало его натуре борца и воина, каким он всегда и оставался. В любых, самых безвыходных положениях он всегда был весь сосредоточен на том, чтобы не сломиться, не поддаться злу, которое его окружало, которое он ненавидел и которому противостоял. И эта жизненная установка и задача настолько концентрировала на себе все

его духовные и душевные силы, что как бы сама собою служила достаточно надежным защитным барьером, своего рода нравственным противоядием от проникновения зла внутрь его самого. Величие и чистота служения требовали и соответствующей внутренней чистоты, которая этим служением необходимо предполагалась. И хотя, понятно, и Солженицын отнюдь не лишен естественных человеческих слабостей, порой достаточно заметных, однако высота заданной планки как бы уже сама обеспечивает — по крайней мере, во внутреннем самоощущении — «равнение» на характер воина-рыцаря без страха и упрека, которому не пристало тратить силы на себя, когда весь он, как Божия гроза, должен быть обращен вовне, на полчища торжествующей вокруг нечисти.

Максимова мы тоже знаем как страстного в неутомимого борца со всякого рода общественной нечистью, которую он ненавидит всеми силами души и в твердом противостоянии которой тоже видит свой религиозный долг и призвание. Но к этой жизненной позиции он пришел не сразу и не был приготовлен к ней изначально, воспитанием или самовоспитанием, проделанным еще до того, как началась его жизненная одиссея. Да и когда такое приготовление могло произойти, если судьба совсем еще малолетним мальчишкой швырнула его в такие передраги, на такое страшное дно жизни, что просто и уцелеть-то ему было мудрено? Он поистине прошел, как любят говорить его герои, Крым и рым, огонь, воды и медные трубы, и вера настигла его, судя по всему, на краю гибели не от смертной угрозы какой-то внешней, нависшей над ним злой силы, а на той глубине собственного человеческого падения и человеческой гибели, когда исчезают уже все скрепы и запреты и человек с ужасом вдруг осознает, что еще шаг — и от него ничего не останется, он превратится в тлен и прах, в невменяемого зверя или подлеца, подзаборного забулдыгу или пресмыкающееся ничтожество, утратившее всякое сознание своего «я» хоть в какой-то его значимости и достоинстве. Из глубины греха, увиденного им во всех его мыслимых и немыслимых видах, полной чашей измеренного и изведенного им и на собственном опыте, возвала его душа к небу, пронзенная однажды слепящим озарением и открытием, что лишь вера дает опору и смысл жить. И что во всякой человеческой душе, даже самой падшей, потребность в такой вере есть и непреходяща, ибо только до тех пор, пока она есть, жизнь и не уходит из человека совсем, продолжает теплиться и чего-то ждать...

Открытие это пришло к Максиму, иными словами, и из глубин его собственной души, из той ее еще не раздавленной, еще живой частички, с которой и началось ее медленное и тяжелое восхождение, и из глубин иных, чужих, порой даже враждебных ему душ таких же, как он, изгоев и бродяг на земле русской, в которые внезапная опасность или смерть, случайно затеплившийся разговор или совместная передышка давали ему вдруг нечаянную возможность заглянуть и поразиться их тоске и зову. И вот тогда-то и начинали открываться у него глаза на людей, чтобы за семью печатями их страстей и стремлений попытаться разглядеть, чем жива их душа. И в жадном опыте этого захватывающе важного, смертельно нужного познания осознать, выверить опыт и собственной души, помочь ей в ее начавшемся покаянном пробуждении.

Тогда-то и вошла в него, судя по всему, та тема, которая и стала в конце концов, главной, всеохватывающей и единственной, в сущности, темой его творчества — темой неизбывной, вечно повторяющейся и вечно новой — новой той всякий раз неповторимой и всякий раз уникально важной новизной, которою дарит нас всякая значимо прожитая судьба.

Тема эта — жизнь любой, даже самой «простой» человеческой души в ее падениях и озарениях, путь ее в грехе и путь ее высвобождения, выкарабкивания из греха, пустота и ничтожество ее существования в тоске бессмысленной самозамкнутости и обретение ею смысла и надежды в движении к Богу и его Свету, в чем бы первоначально этот Свет ей ни открывался — во внезапном сострадании к тому, через кого ты только что собирался переступить, или во всепоглощающей любви к женщине; в благодарном отклике на чью-то бескорыстную тебе помощь и поддержку или даже в преданности воровской дружбе, испытываемой на излом измывательствами все сильного пахана. В сущности, ведь именно в художественном обнаружении и художественном воссоздании этого высшего закона жизни человеческой души и состоит глубинный смысл и тех сюжетов, которые рассказывает Максимов в повестях «Жив человек» или «Стань за черту», и жизненных судеб трех братьев Лашковых из «Семи дней творения» (равно как и других героев этого романа, и прежде всего Вадима и Наташи, Антонины и Николая), и человеческих историй многочисленных героев «Карантина» или Федора Самохина, Золотарева и Мозгового из «Ковчега», отставного генерала Ивана Воробьева из повести «Как в саду при долине», и, наконец, главного героя автобиографического «Прощания из ниоткуда» Влада

Самсонова... Все они, эти десятки, если не сотни максимовских героев, идут нескончаемым человеческим потоком по своим дорогам жизни, постигая ее закон и смысл, одни — так и не добредая до желанного порога прозрения, другие — вступая в тяжбу с самим Богом, третьи — веряясь ему, хотя даже и не подозревают о его существовании. И поистине можно только поражаться тому невероятному, фантастическому, громадному знанию русской жизни, которая воплощена Максимовым в этих бесчисленных человеческих характерах и судьбах, в каждую из которых он вглядывается со страстной, живой заинтересованностью, заставляя и нас почувствовать ее живое биение и принять ее в себя. Можно сопротивляться порою тому, как он это делает, ибо, пытаясь освоить и выразить, донести до нас все буйное разнообразие этой не вмещающейся ни в какие берега жизни, Максимов отважно пробует самые разные средства, от натурализма до стилизации и условной символики, не боится обращаться к творческим заветам одновременно и Горького, и Достоевского, а между тем его собственный художнический талант, вбирающий в себя и поразительное слышание живой речи, и психологическую проницательность, и страстную языковую экспрессию, далеко не всегда чувствует себя в этих опытах и в этой переимчивости естественно и органично. Проза Максимова действительно так же порою корява и неблагообразна, как сама жизнь, а по мнению многих, страдает нередко и провалами вкуса. Но она так же, как сама жизнь, и неодолима вместе с тем в своем воздействии на читателя. Все качественное отличие этой наполненной подлинной жизненной силой художнической исповеди и проповеди от хилого поверхностного эстетизма выморочных литературных игр, столь распространенных в наше время, не способна увидеть разве лишь безжизненно-инфантильная рафинированность обслуживающих эти игры литературных недорослей. И только отвлеченная умозрительность, счастливо избегнувшая знакомства с грубой прозой жизни, способна не почувствовать подлинный духовный масштаб, подлинное духовное напряжение этой прозы.

Этот масштаб и это напряжение измеряются, как уже сказано, шкалой не тех единиц, которые приложимы там, где борение сил Добра и Зла разворачивается на арене гражданского прежде всего их противостояния — подобно тому, как это происходит, например, у Солженицына. Проза Максимова обращена к иному полю этой битвы — он ищет и находит это поле прежде всего в самих людях, в собственных их душах.

Но значимость такой битвы во всякой человеческой душе никак не меньше, чем на полях любых общественных схваток, исход которых, в конечном счете, всегда и зависит как раз именно от того, какой бывает исход этой битвы в душах самих людей. А это всякий раз — задача со многими, поистине неисчислимыми и почти непостижимыми в своей таинственной глубине неизвестными. И если кому-нибудь кажется, что Максимов, который так страстно хочет привести всегда своих героев, даже самых падших, к душевному обновлению и катарсису, а для этого иной раз даже как бы и подталкивает их, спрямляет их путь, — если кому-то кажется, что Максимов слишком оптимистически смотрит на возможности решения этой задачи и в душе каждого отдельного человека, и в душах людей, составляющих современное человечество в целом, то он очень ошибается. Напротив, за этим страстным стремлением, сбивающимся иной раз даже на своего рода «подыгрывание» героям, как раз и открывается вся мучительная бездна тех сомнений и терзаний, тех катастрофических прозрений и трезвой горечи, которые определяют собою отнюдь не оптимистический характер духовного состояния, господствующего в его прозе. Ибо если попробовать как-то это состояние обозначить, то, наверное, все-таки самым верным будет обозначить его как состояние, возникающее и удерживающееся в силовом поле постоянного и страшного натяжения между человеческой *надеждой*, человеческим *упованием* на всепобеждающую мощь божественного Света, Добра и Милосердия — и человеческим *отчаянием*.

Почему — надеждой, это, наверное, понятно. А вот почему — Отчаянием, когда так страстно утверждается и призывается Вера?..

Увы, и в этом Максимова тоже можно понять. Пушкин сказал когда-то: «Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей». И это — Пушкин, которому — при всей трагичности его судьбы — не выпало изведать, увидеть в других и обнаружить в себе и сотовой доли того, через что пришлось пройти его соплеменникам в XX веке!..

Вспомним, как герой одной из ранних повестей Максимова молодой журналист Виктор Суханов пишет своему старшему другу:

«А люди! — язык не поворачивается сказать о таких: “Борются за существование”. Они не борются, они просто-напросто копошатся в собственной грязи, усиленно оттирая ближнего своего от корыта бытия. Семейное сожительство называется у них любовью, житейская изворотливость — мудростью, павианье чванство — гордостью...»

И *это* ведь у Максимова еще только самый первый, самый легкий набросок тех подвигов, на которые способно существо по имени «человек» и о которых своими разнообразными картинками, списанными с живой природы, щедро расскажет нам позднее проза Максимова. Здесь одуревшие от беспробудного пьянства мужья будут нещадно избивать беременных жен ногами в живот, отцы — предавать детей, а дети — отцов, друзья — переступать через друзей, бросая их в тайге на голодную смерть, молоденькие лейтенанты, шалея от крови и мутной ненависти к венгерским «контрреволюционерам», — в упор расстреливать в глухих подвалах старого Пешта пятнадцатилетних мальчишек с раскрытыми от ужаса и от неверия в ужас происходящего глазами, а превращенные безудержем похоти в сплошное копошащееся месиво сплошного свального греха человечья твари обоего пола — захлебываться блевотиной собственного разврата и непотребства...

А ведь все эти и подобные им сцены, от которых, говоря словами героя повести «Как в саду при долине», «пахнет зверьем и тленьем», — тоже совсем еще не все. Ибо есть в прозе Максимова немало страниц, где он и сам останавливается в ужасе и опускает перед ними занавес, не смея рассказать, что скрывается за ним, за этим занавесом, — как в финале «Баллады о Савве», где Зяма попадает в руки «местных» и в ответ на Саввино судорожное — пойдем, отобьем, — Валет отвечает: «Брось травить... Они не могли его взять. У них другой почерк... Я это знаю. Я сам из этих мест»... За этой сценой, завершающейся приходом Степана, который приносит то, что только что было Зямой, встает нечто такое, от чего волосы шевелятся, чего не должен знать человек, чего не нужно ему знать. Но Максимов это видел и знает. Это — то, что отзовется потом однажды в его прозе главкой из «Карантина», где героине романа Марии будет сниться, что она — на атомном бомбардировщике, летящем над огромным спящим городом. И она испытает смертельный искус нажать на маленькую красную клавишу:

«В ней не было места жалости, она ненавидела их всех, живых и мертвых, старых и молодых, бессребреников и злодеев... Плевать Марии было на то, какой Туманян, или Иванов, или Сидоров растлевал сейчас пьяную школьницу, сколько солдафонов выстраивалось в очередь к заезжей чувихе и чей нелюбимый муж валялся в ногах у жены, моля о снисхождении и ласке. Пускай они исчезнут, испепелятся все, заплатив за свои и чужие вины...»

Страшные страницы — страшные именно реальностью выплеснутого в них чувства — реальностью и понятностью! Той по-

нятностью, которую так хорошо понимаешь и знаменитое «Расстрелять!..» Алеши Карамазова. Здесь поистине веет мрачным духом Великого Инквизитора, своим презрением к человечеству, к этому ничтожному роду бессильных бунтовщиков, так страшно обнаружившего мучительные мысли в чувства, терзавшие и самого Достоевского. И так же, как у Достоевского, лишь вера и надежда на бесконечное милосердие Божие только и способны еще как-то уравновесить это жуткое знание о человеке, доводящее до подлинного отчаяния...

6

Достаточно ли, однако, у Максимова этой веры и надежды, которые все еще пока позволяют его прозе удерживаться пусть в неустойчивом, колеблющемся, но все же спасительном духовном равновесии?

Когда — как. И иной раз кажется, что с годами натяжение между упованием и отчаянием становится в его творчестве все более напряженным, а нить между ними, связывающая их и удерживающая их от разрыва, все тоньше. Особенно она истончается в последнем романе Максимова — «Заглянуть в бездну», едва ли не самом значительном, на мой взгляд, создании позднего Максимова.

В этом романе Максимов — отчасти даже несколько неожиданно — как бы отходит вдруг от привычных для него принципов построения своей художественной вселенной. И главные герои романа — Александр Васильевич Колчак, знаменитый Адмирал и Верховный Правитель России в 1918—1919 годах, и Анна Тимирева, его гражданская жена и верная подруга, его любовь и жизнь, и герои им сопутствующие — ротмистр Удальцов, преданный Адмиралу начальник его конвоя, и его безотказный ординарец Егорычев, не говоря уж об остальных эпизодических персонажах романа, — все они почти не интересуют уже здесь Максимова в той обычной для его героев внутренней динамике, в которой раскрывается их духовное становление. Они даны здесь такими, какими уже сделала их судьба, какими они себя уже выработали, — люди подлинной чести, достоинства, благородства, мужества. И в этом своем подлинном рыцарстве они интересуют здесь Максимова прежде всего в их отношении ко всему тому, что происходило вокруг них в эти страшные годы, когда рушилась старая Россия. Здесь он ближе как будто бы, таким образом, к тем путям, которыми идет обычно в изображении героев своих исто-

рических полотен Солженицын. И похоже, что «Заглянуть в бездну» — это роман (впервые у Максимова тоже исторический!), который и задумывался не без оглядки на художественно-исторические опыты Солженицына. Это как бы своего рода творческий отклик Максимова на эти опыты.

Отклик этот отнюдь не отбрасывает из них то, что представляется Максиму достойным усвоения. Но до чего же вместе с тем это отклик типично максимовский, сердцевинно связанный с собственной его главной темой, с его собственным художническим мировидением!..

Дело даже не в том, что голос самого Максимова непрерывно присутствует в этом историческом повествовании не только интонационно, но и врываясь то и дело в текст — и прямым комментарием к происходящему, и непременным взглядом в будущее всякий раз, как речь заходит о палачах и убийцах, творящих свои черные дела, ничего не подозревая о грядущем неотвратимом историческом возмездии. Напряженный публицистический лиризм столь же свойственен, в конце концов, и Солженицыну — видно, уже само прикосновение к недавней истории, из недр которой родился сегодняшний ужас, не оставляет нашему современнику никакой возможности сохранить невозмутимую маску бесстрастного летописца. Слишком горячо.

Интереснее поэтому, что у Максимова совершенно иной, чем у Солженицына, именно сам принцип организации этого тоже как будто бы вполне исторического повествования, сама его фактура.

Течение событий, завязывающих историю в ее тугие узлы, которые Солженицын и пытается распутать в своих многотомных «Узлах», он разворачивает перед нами обычно в мельчайших деталях, прослеживая их день за днем, час за часом. Максимов же весь сосредоточен не на том, *как* происходили те события, о которых он рассказывает, а на том, *что*, собственно, в них и через них происходило в эти последние мгновения старой России, судорожно пытавшейся противостоять историческому року. Перед нами не столько информация, сколько метафизика, не столько летопись, сколько мистерия, склоняющаяся скорее к поэтике сказа, мифа, притчи, чем литературно-кинематографической хроники. И потому если читатель этого романа надеется получить из него более или менее подробные сведения о жизни Колчака вообще или хотя бы о последних трагических его годах, ему лучше обратиться к другим книгам и пособиям. Максимов, строя свое повествование, и сам рассчитывает именно на некоторое необходимое предзна-

ние читателя, которому не нужно объяснять, кто такой Колчак и что он делал во время Гражданской войны. Он занят другой задачей — созданием сгущенного, лирико-обобщенного образа своих героев и столь же обобщенного, сгущенного почти до символа образа времени. Поэтому он берет из канвы жизни своего героя только те штрихи, эпизоды, сцены, которые нужны ему для решения такой задачи. И, опуская целые месяцы и годы, нисколько не заботится даже о временной последовательности. Недаром роман начинается сразу же с расстрела Колчака на иркутском снегу, и эта сцена задает трагическую тональность всему дальнейшему повествованию, той его главной трагической теме, которая — как бы уже в обратном развертывании — снова будет стремиться к той же последней иркутской точке, наращивая и наращивая свое отчаянное звучание, созидавая собою тот последний итоговый образ, который с самого начала отважной попытки Адмирала спасти старую Россию станет овладевать его воображением:

«Случившееся теперь в России представлялось ему ненароком сдвинутой с места лавиной, что устремляется сейчас во все стороны, движимая лишь силой собственной тяжести, сметающая все попадающееся ей на пути. В таких обстоятельствах обычно не имеет значения ни ум, ни опыт, ни уровень противоборствующих сторон: искусством маневрирования и точного расчета стихию можно смягчить или даже чуть придержать, но остановить, укротить, преодолеть ее было невозможно...»

В нарастающий обвал этой лавины оказалось вовлечено все, что ее же и стронуло, — и бессилие монархии, не сумевшей дать простор своим собственным, до какой-то поры вполне еще животворным энергиям, и бессмыслица войны, и усталость, невежество и озверение народа, и собственная его, Адмирала, неспособность сплотить вокруг себя силы противоборства. И, главное, — тот всеобщий распад ценностей, то всеобщее помрачение и растрепанность, которое приводит в ужас даже французского разведчика Бержерона. Недаром с таким отчаянием вглядывается он не только в то, что происходит в России, но и в то, что начинает преобладать и в его западном мире, где слово чести уже перестает что-либо значить, а союзническая верность допускает и вероломство, и коварство.

Впрочем, с не меньшим ужасом вглядывается он и в самого себя: «Отчего естественные ценности — благородство, великодушные, верность слову — даже мне начинают казаться безнадежно старомодными?»

И тот ответ, что он находит, признаваясь, что просто «страшится окончательно заглянуть в ту бездну», которая открывается перед ним, — это тот же самый ответ, который подозревают, но в котором боятся признаться даже самим себе и Адмирал, и другие герои романа: «Россия вдруг представилась мне... огромной опытной клеткой, в которой некой целенаправленной волей проводится сейчас чудовищный по своему замыслу эксперимент... И если Сатана задумал вступить, наконец, в последнее единоборство с Богом, он не может найти в мире место более для этого подходящее...»

Но когда мир представляется уже в такой стадии своего развития, что остается только взывать — «Боже праведный, Господи, зачем ты оставил нас?..»; когда не приходится сомневаться, что грядет цивилизация Дьявола, которая в конце концов истребит весь род человеческий до последнего, — что остается делать тем, кто это понял?

Да, драться до конца. Все-таки — до конца. Выполняя свой долг. И — достойно умереть.

В этом и состоит призвание трагических героев романа, Адмирала и Анны, этих чистых духом людей, чья любовь друг к другу воистину сильна, как смерть, и чья любовь к Богу и к России столь беспредельна, что именно в смерти ради них — последняя для героев романа и надежда.

И это единственное, что может еще удержать в жизни и Удальцова, тоже понявшего, «что на этой земле ему уже нет места»...

Но какой же отчаянный, смертельный привкус у такой надежды!..

Да, и она, даже *такая* надежда, все еще держит в каком-то последнем духовном равновесии этот роман, не даст рваться тому натяжению, которое существует в прозе Максимова между отчаянием и упованием.

Но это совсем уже тонкая, похоже, нить, разрыв которой грозит отпустить на волю отчаяние — полное, всепоглощающее... И потому-то тем и страшнее натяжение этой нити, тем острее ощущение его опасности. И именно эта опасность и заставляет, видимо, Максимова так спешить порою и с преображением своих героев, и с той их сказовой идеализацией, которая столь откровенна в образах Адмирала и Анны.

Но если бы это было просто романтическим прекраснотушием или хотя бы художественной оплошностью!..

Увы, за этой романтикой и за этими «оплошностями» поистине хаос шевелится — древний подземный ужас...

Когда-то один умный человек с большим добрым сердцем сказал Владу Самсонову, герою автобиографического «Прощания из ниоткуда»: «Я верю, что вам дано больше, чем другим. И в любви, и в ненависти. Если вы начнете ненавидеть, она поработит вас целиком. Но любя, вы сумеете сделать многое»...

Alter ego Влада Самсонова Владимир Максимов приводит эти слова. Значит, он не забыл их, помнит. А раз помнит — значит и посейчас сознает всю их для себя значимость, всю меру той опасности, которую таит для него разрывающее его натяжение между отчаянием и упованием, между ненавистью ко всему страшному, что есть в человеке, и любовью и милосердием, которые заставляют и помогают видеть даже в самых порой чудовищных развратниках и злодеях — несчастных заблудших детей. Для публицистики Максимова органичнее стихия первого состояния, нередко заводящая его в тупики и помрачающая его полемическое зрение. Зато для прозы — органичнее все-таки состояние иное. И потому, думая о том, чего же более и прежде всего хотелось бы пожелать самому Владимиру Максиму на его дальнейшем жизненном и художественном пути, можно, наверное, выразить это пожелание смыслом и страстью именно того главного, итогового зова, который обращает к нам именно проза Максимова — и своим отчаянием, бьющим из бесчисленных его образов и сцен, где Максимов не боится рассказать о всем том дьявольском, что заполняет нашу жизнь и на что способен человек, и той своей надеждой, которая светит нам в человеческих прозрениях его героев, в их человеческом восстановлении и в их человеческой высоте.

А смысл и страсть этого последнего и высшего ее зова можно передать, наверное, удивительными словами, которые великий святой нашего времени старец Силуан услышал в своем сердце от Христа, когда исходил слезами отчаяния, раздавленный внутренним созерцанием всего того зла, в которое погружен этот мир и человеческая в нем жизнь:

«ДЕРЖИ УМ СВОЙ ВО АДЕ И НЕ ОТЧАИВАЙСЯ»

1991–1995

РУССКАЯ ПРОЗА ЧЕГЕМСКОГО МУДРЕЦА ФАЗИЛЯ ИСКАНДЕРА¹

Проза Фазиля Искандера, одного из крупнейших советских писателей второй половины XX века, — явление в современной русской литературе совершенно особое. И вместе с тем — глубоко для нее характерное. В этом почти парадоксальном своем качестве она вполне определилась и выявилась уже в 70-е годы. Однако духовные истоки ее уходят в более раннюю историческую почву — в 50-е и 60-е годы, в детскую и юношескую судьбу Искандера, в духовную эволюцию, проделанную им в молодости.

Фазиль Искандер родился 6 марта 1929 года в Абхазии, в городе Сухуми. Отец его, перс по происхождению, был в 1938 году депортирован в Иран, где попал на каторгу и умер в 1957 году. Ф. Искандер воспитывался среди родственников со стороны матери, абхазки, учась в сухумской русской школе, а лето проводя обычно у родных, в горах. В 1948 году, кончив школу с золотой медалью, он отправился в Москву, где поступил сначала в Библиотечный, а затем в Литературный институт, по завершении учебы в котором (в 1954 году) несколько лет работал в газетах Брянска и Курска, потом на родине, в Сухуми, в местном издательстве, и, наконец, в 1962 году окончательно перебрался в Москву.

Печататься Искандер начал как поэт — первая его поэтическая публикация состоялась еще в 1953 году, первый сборник стихов («Горные тропы») вышел в Абхазии в 1957 году, после чего Искандер был принят в Союз писателей СССР; а затем, в последующие годы, появилось еще несколько его поэтических сборников, неизменно встречавших у критики самый благожелательный прием. Тем не менее при всех несомненных достоинствах лучших стихов Искандера, отличающихся своеобразной энерги-

¹ Статья была написана в качестве предисловия к: *Искандер Ф. Собр. соч.*: В 4 т. Т. I. М., 1991.

ей тяжеловатой, типично искандеровской философической медитативности и, конечно же, очень важных для понимания его духовного мира, они все же не стали новым словом в русской поэзии, и не случайно он вошел в историю современной отечественной литературы (и останется в ней) именно как прозаик.

Прозу Ф. Искандер начал писать тоже еще в 50-е годы (первый его рассказ был напечатан в 1956 году). Однако известность, даже слава, пришла к нему только через десять лет, с публикацией повести «Созвездие Козлотура» (1966), напечатанной в «Новом мире» А. Твардовского — главном органе того демократически ориентированного широкого общественно-культурного движения, которое возникло в стране после знаменитого антисталинского XX съезда партии и в духовной атмосфере которого, подобно многим и многим литературным своим сверстникам, формировался в первое десятилетие своего творческого пути и Ф. Искандер,

Это движение, создавшее целую новую литературу, театр и кино так называемой «хрущевской оттепели», вдохновлялось искренними и страстными надеждами на кардинальное обновление всей жизни страны — социальной, политической, экономической, духовной. Но в тот период надежды эти у большинства его участников были еще неотделимы от веры в возможность построения «настоящего», очищенного от «искажений» сталинщины социализма, и недаром Булат Окуджава, выражая идеалы и чувства своего поколения, клялся тогда в верности «комиссарам в пыльных шлемах», и Фазиль Искандер называл себя «наследником великих революций».

Именно в этой атмосфере и был рожден — и только в ней и мог родиться — искандеровский «Козлотур», — эта злая и вместе с тем веселая повесть о том, как из подхалимства перед неким высоким лицом была начата в Абхазии шумная кампания по выведению новой гибридной породы козлотуров, призванная, подобно знаменитой хрущевской кампании по внедрению кукурузы, произвести чуть ли не переворот в сельском хозяйстве страны. Но окончилось все это, понятно, полным крахом — по той естественной и, увы, оказавшейся совершенно непреодолимой причине, что полученный в результате опытов козлотур наотрез отказался выполнять намеченную дальше программу и совокупляться с козами....

В этой повести было уже многое из того, что позднее составило славу зрелой прозы Искандера 70—80-х годов.

Здесь была уже и та мощная лепка характеров, неиссякаемый дар которой породил позднее такое изобилие персонажей и его чегемского цикла, и терпкий иронический настой той особой искандеровской интонации, свободно перемещающейся от ядовитого сарказма до летучего смешного словца, которая уже тогда поражала столь редкостной отточенностью своего стиливого закрепления, что даже Твардовский, весьма подозрительный ко всяческой юмористике, признал повесть написанной рукой настоящего мастера. Был, наконец, здесь уже и тот пронзительный лиризм образов абхазского детства писателя, который уже тогда таил за собою страстную жажду Искандера сохранить в себе детскую веру в разумность мира и в здравый смысл, «ибо эта вера поддерживает истинную страсть в борьбе с безумием жестокости и глупости...».

Но, во-первых, все это было тогда еще не самоценно, а подчинено совершенно определенной задаче — задаче прямого сатирического изображения и обличения некой идиотической социальной реальности, через которую обнаруживалась вся маразматическая пустопорожность системы, основанной на идеологии приказа, демагогии и показухе. А эта задача, которая никогда уже больше в дальнейшем не структурировала собою прозу Искандера, и была характерна именно для 60-х годов с их духом исторического оптимизма, с их страстной гражданской активностью, пафос которой пронизывал собою все тогдашнее искусство. Более всего оно и занято было поэтому именно художественным преследованием и духовным преодолением той общественной мертвечины, что мешала обновлению страны и все еще казалась тогда — при всех сбоях и откатах хрущевского либерализма — доскупной искоренению.

Во-вторых, по этой же причине, как ни ядовита была искандеровская сатира, в ней не было еще ни призвука усталости, горечи, тем более отчаяния, типичных для более поздней его прозы. Напротив, «истинная страсть в борьбе с безумием», владевшая автором повести, которая явилась наиболее полным и ярким художественным исповеданием его тогдашнего мировидения и мироощущения, была еще страстью веселой, жизнерадостной — той, какая и возможна лишь в ситуации, когда не утрачена еще вера в реальную возможность победы над осмеиваемым злом.

Однако после вторжения советских войск в Чехословакию в августе 1968 года со всякими надеждами не только на близкие перемены к лучшему, но и вообще на способность существовавшей

в стране системы к решительному обновлению и оздоровлению было очень быстро покончено. Поколение Ф. Искандера оказалось в совершенно новой духовной ситуации, в чем-то очень сходной с той, которая породила в свое время на Западе великую литературу так называемого «потерянного поколения». Мне пришлось уже писать об этом¹, и поэтому напомним только кратко, что духовный мир этого поколения возник в результате катастрофического разочарования западной интеллигенции в идее исторического прогресса и в реальности официальных ценностей западной цивилизации, провозгласившей на своих знаменах торжество принципов европейского просвещения, мирного сотрудничества народов и социального гуманизма. Вера в Разум этой цивилизации, в прочность ее парадной Морали, в ее способность гарантировать неуклонность Исторического Прогресса, социального, политического и нравственного, была отброшена безумием Первой мировой войны. И тем, кто остро и трагически пережил этот крах недавних иллюзий, и особенно тем, кого даже реальный, хотя и недолгий, гуманистический антифашистский пафос Второй мировой войны не излечил от этого потрясения, пришлось заново создавать на развалинах прежней веры свой внутренний мир, искать какие-то иные, собственные, не привязанные ни к каким социальным утопиям и мифам духовные ориентиры для своего человеческого самостояния. Так возникла великая проза Хемингуэя и Фолкнера, Джойса и Фитцджеральда, Кафки и Камю, Ремарка и Бёлля, Томаса Манна и Сэлинджера, оказавшаяся в прямом духовном родстве с соткавшейся из воздуха той же эпохи великой философией экзистенциализма.

Вот что-то подобное такому же духовному повороту, заставившему отбросить привычку к социально-гражданской ориентации в окружающем мире и искать духовную опору в каких-то более глубинных ценностях экзистенциального порядка, в личностном нравственном выборе, произошло и в России конца 60-х — начала 70-х годов, когда актуальными стали уже заботы не о том, как изменить и улучшить общество, а как в нем духовно выстоять, как остаться человеком в этом мире всеобщего социального безумия, фальши и зла. Так в русской литературе появилось свое «потерянное поколение» — новый Ю. Трифонов, скептик и пессимист, утвердившийся на позициях совершенно безнадежного, в сущности, этического стоицизма; новый Б. Окуджава, в своих песенках

¹ См. статью «Между отчаянием и упованием».

и романах ставший воспевать теперь (в духе В. Розанова) безусловный приоритет «частной жизни» с ее теплотой и простыми человеческими отношениями и радостями перед всякой «политикой»; новый А. Битов, который свой оазис, где человек может свободно и чисто дышать, находит теперь уже чуть ли не в одном лишь погружении в мир культуры; «деревенские» прозаики «второго призыва» (В. Белов, В. Распутин и др.), обратившиеся в той же жажде к уходящему миру русской народной нравственности; В. Шукшин, В. Маканин, М. Рошин и многие другие — целая плеяда талантов, творчество которых, при индивидуальной неповторимости и своеобразии каждого, развивалось все-таки в некоем общем духовном пространстве, образовавшемся в результате разочаровывающих сдвигов в системе недавнего гражданского активизма и обращении к поискам иных, более надежных, нравственно-экзистенциальных прежде всего опор и ценностей человеческого бытия.

Фазиль Искандер принадлежит, несомненно, именно к этой плеяде писателей 70—80-х годов. Но ему в известном смысле повезло больше, чем, скажем, «деревенским» странникам за живой водой русской народности, родники которой оказались настолько уже загажены советской «цивилизацией», что припадать оставалось по большей части разве лишь к прошлому или к собственноручно творимым мифам.

Фазиль Искандер нашел пристанище для своего духа и своей прозы на более скромной, но и менее поврежденной, все еще живой почве своей маленькой гордой Абхазии, где реально, не только в живой памяти его детства, все еще продолжал существовать мир традиционных нравственных устоев упрямого горного народа, чудом сохранившийся посреди бушующего на просторах страны организованного коммунистического хаоса. Наверное, в значительной степени именно этим и можно объяснить тот очевидный факт, что проза Ф. Искандера подарила нам такое множество ярких, живых, колоритных народных абхазских характеров, какого не наберешь, пожалуй, со страниц всей нашей русской деревенской прозы 70—80-х годов. Более 30 лет эта почва питала собою, не иссякая, творчество Искандера, и за это время он создал многие десятки крупных и менее крупных рассказов и повестей, действие и персонажи которых, свободно переходящие из одного текста в другой, так или иначе прикреплены либо к не существующему на карте Абхазии, но абсолютно реальному горному селу Чегем, либо к такому же вымышленно-

му приморскому Мухусу (в обратном прочтении — вполне реальному Сухуму), который, в свою очередь, торной дорогой происходящих в нем событий и живущих в нем героев опять-таки неразрывно соединен с Чегемом.

Эта география искандеровской прозы способствовала вычлениению и закреплению двух основных ее циклов. Один из них связан мухусским детством автора-рассказчика или часто заменяющего его мальчика Чика («Ночь и день Чика», «Чаепитие и любовь к морю», «Защита Чика», «Возмездие» и др.). А из большей части второго, собственно чегемского, составила в конце концов главная книга Искандера, названная им романом, — двухтомный «Сандро из Чегема».

Однако автор недаром допускает возможность какого-то соединения в будущем этих двух циклов в одно целое: его чегемско-мухусская панорама, обнимающая собою практически почти всю прозу Искандера, — это, конечно же, один и тот же, единый мир,

И это действительно целый мир — огромное количество персонажей, десятки которых вылеплены на уровне подлинных художественных характеров, объемных, ярких, врезающихся в память; десятки, если не сотни самых разных семейных, бытовых, гражданских и прочих историй, прошлое и настоящее, горы и побережье, — поистине целая страна, созданная и населенная Искандером, — страна, сравнение которой с фолкнеровской Йокнапатофой давно уже стало в русской критике своего рода трюизмом.

Это дает нередко повод предполагать, что Ф. Искандер стремится к полному и всестороннему охвату абхазской жизни, пишет эпос Абхазии. Тем более что он и сам в предисловии к «Сандро» как будто бы свидетельствует, что «канва замысла» романа была именно такова: «история рода, история села Чегем, история Абхазии и весь остальной мир, как он видится с чегемских высот».

Однако абхазский «эпос» Искандера вряд ли объяснит вам, как и почему могли произойти, например, те трагические столкновения между абхазами и грузинами, которые стали едва ли не главным событием абхазской истории постсоветских лет. Абхазия Искандера — это, конечно, совершенно реальная, живая, подлинная Абхазии. Но, как это давно уже опять-таки понято более проницательными читателями и критиками Искандера, это все-таки Абхазия особая, выборочная. Это история рода, села, страны, высвеченная лишь с одного, так сказать, бока. Ибо чего бы ни касался Искандер — настоящего, прошлого, быта, обычаев,

случаев из жизни или исторических происшествий, — во всем этом его интересует всегда, в сущности, только одно — то сокровенное духовное вещество традиционной народной нравственности, присутствие которого в душе абхазца и открывает дорогу в его жизнь благородству, достоинству, порядочности, справедливости, верности, доброте, правде. Всему тому, чего так мало в «этом мире, забывшем о долге, о чести, о совести» и из-за чего, как сам же Искандер и говорит, и стоит возвращаться в Чегем. Дабы — «отдышаться». «Собственно, — поясняет он, — это и было моей литературной сверхзадачей: взбодрить своих приунывших соотечественников», которым «было от чего приуныть».

Вот потому-то всякий живой образ, даже след или мимолетный знак этой народной нравственности, все еще сопротивляющейся «грязному релятивизму цивилизации», и стремится Ф. Искандер схватить, запечатлеть, закрепить в своей чегемской прозе. И потому-то ее опорными, стягивающими к себе изнутри весь ее массив центрами и являются прежде всего образы по-настоящему полнокровных, хотя и очень разных выразителей этой глубинной, еще не затронутой «релятивизмом цивилизации» народной жизни. Это и старый благородный Хабуг, патриарх и совесть многочисленного рода, и сын его бригадир Кязым, человек такой «необычайной духовной значительности», что даже в городском застолье, «среди малознакомых людей» казался «переодетым королем Лиром среди убогих мещан»; это и старый крестьянин Шаабан Ларба, по прозвищу Колчерукий, насмешник, труженик и балагур, который «всю жизнь украшал землю весельем и трудом», и старая седая женщина, мать повествователя, которая всю жизнь «вела свою маленькую великую войну с хаосом эгоизма, отчуждения, осквернения святыни божьего дара — стыда»... Но и плутоватый, далеко не безупречный дядя Сандро, не случайно ставший центральной связующей сюжетной фигурой целого цикла рассказов и повестей, соединенных в роман, тоже занимает свое достойное место в этом запечатленном Искандером мире — благодаря тому не растраченному еще духовному здоровью, которое позволяет ему даже и в плутовстве сохранять покоряющую «полноту жеста»: ведь «мир, в котором еще осталась полнота жеста, может быть и сам, по чертежу этого жеста, восстановлен во всей его полноте»...

Вот почему все, что так или иначе стремится к такому «жесту», будь даже это грубый, но принадлежащий нравственно осмысленной полноте целого патриархальный обычай, диковатое

язычество обряда или природная нелгушая самость какого-нибудь мула или буйвола, Ф. Искандер непременно бережно занесет на страницы своей чегемской мистерии жизни. И вот почему организуемый принцип повествования в искандеровских циклах — это вовсе не сюжет, а свободное нанизывание все новых и новых образов и свидетельств этой полноты, как бы подгоняемое непреодолимой жадой еще и еще раз удостовериться — вот же он, этот мир, в котором и вправду можно «отдышаться»; он не фикция, он действительно существует — вот тому еще, еще и еще подтверждение!..

Отметим кстати, что это стремление прозы Искандера неостановимо расширяться делает ее уязвимой для справедливых упреков в повторяемости. Но, с другой стороны, она ведь и не рассчитана на то, чтобы читать ее подряд, как сюжетную книгу. Ее, возникающую из жажды живой родниковой воды бытия, и нужно пить глотками как родниковую воду, припадая к ней, только когда возникает в ней потребность и жажда...

То, что основным, глубинным стремлением искандеровской прозы является именно стремление найти возможность «отдышаться» и что это напрямую связано именно с главными духовными устремлениями русского «потерянного поколения», подтверждает и цикл повестей и рассказов о Чике, где детство героя тоже воссоздается художественной памятью Искандера как оазис неиспорченного нравственного чувства и здравого смысла и где основной темой и становится как раз нравственное формирование юной души, обступаемой со всех сторон «гнусным релятивизмом» коммунистической «цивилизации», которой она сопротивляется всей своей природной чистотой, укрепляемой мощной поддержкой Чегема.

Это же подтверждают и редкие выходы искандеровской прозы за пределы собственно чегемско-мухусского цикла — философская сказка «Кролики и удавы» и две повести из жизни современных городских интеллигентов — «Морской скорпион» и «Стоянка человека». Все эти вещи значительно бледнее, на мой взгляд, основных повестей и рассказов Искандера, где он, по-видимому, до сих пор только и чувствует себя по-настоящему в своей стихии. Но характерно, что и современные горожане Искандера заняты в своей жизни теми же самыми проблемами, которыми занят их создатель в своей абхазской прозе. И это лишний раз показывает, насколько точен был Искандер, сказавший в ответ на вопрос о том, каким писателем он себя считает — русским или

абхазским: «Я русский писатель, но певец Абхазии». Потому и «певец Абхазии», что «русский писатель», духовно созревший в духовном поединке с проблемами, вставшими перед тем «потерянным поколением», которое не случайно и сложилось именно в русской прежде всего литературе.

В этом, повторяю, одновременно и характерность его прозы для русской литературы как одного из представителей самого значительного в ней течения 70—80-х годов, и ее уникальность: никто другой из русских писателей не осваивал духовную проблематику русского «потерянного поколения» на материале образов, взятых не из русской жизни.

В этом же — и ключ к пониманию действительной жанровой природы его русской абхазской прозы.

Да, наверное, ее можно назвать, в конце концов, и эпосом. Хотя и не тем, социально-историческим, что более привычен для современной прозы, а скорее бытийным — эпосом народного нравственного космоса, воплощенного в живой органике народной жизни. Недаром так характерно для этого космоса в изображении Искандера всегдашнее не акцентированное, но ошутимо обязательное присутствие в нем некоего высшего начала, некоего абсолютного божественного центра, без которого нравственно-духовная ориентация автора в изображаемом им мире была бы просто невозможна. Ибо, как он сам же говорит, «с годами я понял, что такая хрупкая вещь, как человеческая жизнь, может иметь достойный смысл, только связавшись с чем-то безусловно прочным, не зависящим ни от каких случайностей», — «с несокрушимой Прочностью, с вечной Твердью». Это действительно характерно для эпоса.

И все же мне представляется гораздо более содержательным и удачным то соотнесение прозы Искандера с *жанром мениппеи* (в трактовке М. Бахтина), которое предпринимает, в частности, в своей книге о Ф. Искандере («Смех против страха, или Фазиль Искандер». М., 1990) Наталья Иванова. Введение прозы Искандера в русло этой древнейшей традиции, возникшей на ироническом смешении и смещении всех жанров, свободно вбирающей в себя самые разнородные элементы и настоянной на глубинном философическом юморе, более всего, на мой взгляд, соответствует самому характеру искандеровской повествовательности. Недаром проза его никогда не попадает в рабскую заависимость от сюжета и вообще подчинена в своем движении не стержневому сюжетному началу, а принципу свободного перемещения по ассоциа-

тивным связям свободно образующегося повествовательного цикла. Мало того — она к тому же запросто обрastaет по ходу своего развертывания еще и массой попутных вставных новелл и историй и так же легко перебрасывается от образа к рассуждению — и наоборот.

Введение прозы Искандера в контекст мениппейной жанровой традиции точнее схватывает и тот важный момент, что народная жизнь Абхазии поэтизируется автором не самозначимо, а, как уже сказано, в постоянном и напряженном соотношении с той чудовищной, выморочной социальной реальностью, которая ее окружает.

«Однажды один бывший работник КГБ простодушно рассказывал мне, — вспоминает Ф. Искандер в «Стоянке человека», — что в послевоенные времена ему в недрах его учреждения попала некая статистическая диаграмма, что ли, где демонстрировались сравнительные данные вербовки населения по национальному признаку. Из его рассказа совершенно отчетливо прослеживалось угасание силы сопротивления по мере угасания патриархальности народа. Сам он даже отдаленно не подозревал такого признака, только рассказал, что помнил. Признак патриархальности заметил я».

Вот эта постоянная «вербовка» народа обступающей его со всех сторон бесчеловечной социальностью как и сопротивление такой «вербовке» со стороны «патриархальности», мотивирующее искандеровскую к ней внимательность и любовь, неизменно образуют как бы главное силовое поле его прозы, задают ее содержательные параметры, структурируют все содержательное наполнение.

Правда, эта социальная реальность ни разу после «Козлотура» не становится у Искандера непосредственным, прямым предметом специального изображения. Но постоянным фоном отдельных отсылов, эпизодов, иногда даже целых историй, взятых опять-таки, как уже сказано, прежде всего со стороны нравственного, морального ее сопоставления с народным космосом, она проходит через всю чегемско-мухусскую прозу Искандера.

Наиболее, может быть, яркий и выразительный тому пример — замечательные главы о Сталине в «Сандро из Чегема». Здесь образ Сталина — при всей его действительно дьявольской чудовищности — потому, мне кажется, и получился вместе с тем таким реальным, живым, вещественно достоверным, лишенным даже малейшего налета какой-либо схематичности, так явственно присутству-

ющей, например, в его сатирическом портрете у Солженицына, что Искандер берет эту фигуру именно в таком, непосредственно человеческом, житейско-нравственном соотношении ее с миром народной духовности.

Но важнее все-таки, пожалуй, другое — то, что социальная реальность, нашедшая столь мощное свое пластическое воплощение и символизацию в образе человека, сконцентрировавшего в себе всю ее дьявольскую человечески-бесчеловечную суть, присутствует всегда в прозе Искандера и тем незримым фоном, с которым постоянно соотносится изображаемый им мир народной жизни.

И это, кстати, фиксируется и самим словом Искандера, как раз и осуществляющем это постоянное соотношение, держащем собою главное силовое натяжение его прозы. Именно отсюда — специфическое качество этого слова, главная, может быть, особенность которого состоит в том, что это слово, в сущности, вовсе не повествовательное, не «эпическое». Или, по крайней мере, отнюдь не только повествовательное. Перед нами проза прежде всего интеллектуальная, медитативная, именно энергией этой медитативности и обращенная к постоянному сопоставлению тех двух реальностей, духовное противостояние которых образует собою внутренний остов искандеровского искусства. Это проза художника-философа, художника-мудреца, размышляющего о нашем мире и потому и не желающего выпускать из орбиты своего личного отношения, своей интерпретации ни одной реалии, о которой он нам рассказывает, потому и насыщающего постоянно таким личным своим отношением и интерпретационным звучанием любое свое слово, даже как будто бы чисто изобразительное, «эпическое». Это лиро-эпическая медитативная проза того особого качества, которым она как раз и примыкает плотнее всего именно к мениппейной традиции.

Но отсюда же — и особенности знаменитого искандеровского юмора, у которого двойные истоки и двойная природа. С одной стороны, это органический, глубинный юмор абхазской народной мудрости, которая, как всякая мудрость, не может не обладать склонностью к насмешливости, ибо юмор — неперемнное условие мудрости, и способность смотреть на мир и себя с дистанции иронической отстраненности входит в сам состав, в самое структуру человеческой истины. В своей прозе Ф. Искандер не просто передает и изображает живое бытие этой насмешливой народной мудрости в речах и поступках своих персонажей, в их

неторопливых беседах и темпераментных спорах. Он вбирает, впитывает этот народный юмор в собственную свою речь вместе с самой той манерой видеть мир и относиться к нему, которая типична для его народа и неотделима от его духовного, нравственного облика. Поэтому-то его авторская речь так и неотличима порой по качеству от лукаво-насмешливой речи его любимых чегемцев, которых Бог одарил когда-то чувством юмора, чтобы, как предполагает Искандер, научить их обходить в шутливой форме все суровые табу языческого домостроя...

С другой стороны, юмор Искандера — это юмор *современной* размышляющей мудрости, юмор его собственной, постоянно работающей, все осматривающей мысли — в том числе и юмор над юмором, ирония над иронией. Это создает удивительную многослойность искандеровского смеха, отличающегося своеобразным тяжеловатым изяществом мастерского умения говорить уморительнейшие вещи без малейшей тени улыбки, совершенно серьезным тоном, постепенно развертывая какое-нибудь неторопливое философическое рассуждение, делающее, как характеризует свою манеру сам Искандер, из мухи слона и полное скрытой издевки, извительности или светлого лукавства.

Впрочем, всегда, даже в минуты полной, казалось бы, жизне-радостности и веселости, искандеровский юмор таит в себе на самом деле, в последней глубине своей некую печаль, даже горечь — как память о трагизме того неизбывного натяжения, на осознании которого эта проза строится и который присутствует как бы в самом веществе искандеровского смеха. Это качество подлинно философского, глубинного юмора, который потому-то и являет себя в прозе Искандера по преимуществу не как юмор положений, а как юмор авторского лиризма, авторской философической медитации.

Здесь, однако, уместно отметить, что в постсоветские годы в прозе Искандера становится все меньше светлой веселости, она приобретает все более горький, печальный характер. Связано ли это с тем, что старый патриархальный чегемский мир, так долго державший собою прозу Искандера, все-таки тоже начинает уже, как признает это и сам Искандер, уходить в прошлое? Недаром все чаще появляются среди его абхазских персонажей проститутки, наркоманы, мафиози, просто подонки. И недаром приходится ему с такой горечью констатировать, что уже не реальный Чегем, а разве лишь тот, что остался в его голове, продолжает выполнять роль последнего бастиона защиты народной нравственности от «циви-

лизации»: «В бастиионе моей головы последняя дюжина чегемцев (кажется, только там она и осталась) защищает ее от лезущей во все щели нечисти...»

Или дело тут в неотклонимом действии того общего закона, по которому чем мудрее становится человек, тем больше печали в его взгляде на мир, на людей, на себя?..

И вот приходится уже с горечью признавать: «Я всю силу своего ума тратил на изучение удавов, но о том, что сами братья-кролики еще не подготовлены жить правдой, я не знал...»

И давать волю отчаянию: «О, хроническая нечистоплотность человеческого племени!..»

И даже мрачно подытоживать, что, пожалуй, «любовь к истине в этой жизни слишком часто бывает несовместимой с самой жизнью...».

Но так или иначе, а гротескный реализм Искандера и в самом деле все отчетливее приобретает черты реализма почти апокалиптического.

Куда приведет эта эволюция? В какие новые художественные измерения выводит она его прозу?

Это покажет, конечно, только время.

Но одно можно сказать заранее и уверенно: даже если из его прозы Чегем уйдет уже совсем, чегемская мудрость русского писателя Фазиля Искандера никогда его не покинет. Она навсегда останется его истинным, неоценимым достоянием.

И нашим — тоже.

САМОСТОЯНИЕ ДАРА

Книга жизни Юлия Кима

Считается, что каждый человек обязан построить дом, посадить дерево и написать книгу о своей жизни.

Не знаю, успел ли Юлий Ким построить дом и посадить дерево, но третий свой долг перед живущими он выполнил безусловно. Хотя, кажется, и несколько неожиданно для себя самого.

«В этой книге я собрал, кажется, всю свою, какая есть, художественную прозу», — не без некоторого, похоже, удивления признается он в предисловии.

Действительно: не такой уж вроде бы объемистый фолиант, а в нем, выходит, чуть ли не все прозаические тексты, что написал за свою почти уже шестидесятилетнюю жизнь Юлий Ким, «писатель земли русской», как привык он сам себя шутливо аттестовать?

Мало того — вся эта написанная за жизнь не столь уж изобильная проза оказалась к тому же еще и почти сплошь автобиографической!

Кажется, и это открытие стало для автора тоже своего рода неожиданностью. Во всяком случае, зацепило его настолько, что захотелось даже как-то объяснить себе и другим, почему же все-таки «до того, чтобы сочинить какой-нибудь уездный город со своими Петр Андреичами и Павел Иванычами, дело у меня пока не дошло». Только, видите ли, начнешь: «В некотором царстве, в некотором государстве...» — и все, тупик. А чуть напишешь — «Однажды Михайлов...» — и пошло-поехало, только успевай менять копирку. Потому что Михайлов — это ведь он сам, Юлий Ким, никакого сюжета выдумывать не надо...

Но не верьте особо-то, читатель, Юлию Киму насчет сложностей с выдумыванием сюжетов. Их в его бесчисленных пьесах, мюзиклах, песенках и прочих непрозаических текстах сколько угодно — и даже самых неожиданных, лихо закрученных. Кстати, он и сам это признает — причем тут же, рядом со вздохами о тяжелой

необходимости выдумывать сюжеты и нимало не смущаясь столь очевидным опровержением самого себя. Так что дело, понятно, не в самой по себе творческой фантазии, с каковой у нашего знаменитого барда, драматурга и сценариста, право же, полный порядок.

Тогда в чем же?

Попробуем разобраться в этом, приглядевшись к некоторым особенностям книги, которая перед нами.

Согласимся, во-первых, что это и в самом деле именно та книга о жизни, которую, как принято считать, обязан оставить после себя каждый человек. Правда, она построена не как единое, связно-непрерывное повествование, обычно свойственное мемуарному жанру. Перед нами всего лишь свободное, неприязательное собрание отдельных эпизодов из жизни автора — о тех или других памятных вехах его судьбы, о людях, с которыми он встречался, о разного рода случаях и происшествиях, с ним приключавшихся. К тому же и рассказ далеко не всегда ведется от первого лица, часто и от третьего, а главный герой именуется порой и Шуриком, и Евгением Александровичем.

Но обмануться невозможно: это все один и тот же, конечно, Михайлов (то есть Юлий Ким). А написанные по отдельности и явно вразброс, а потому иной раз даже и повторяющие друг друга какими-то подробностями рассказы из его жизни, собравшись вместе, создают тем не менее вполне цельный образ судьбы, стержневой пунктир которой отчетливо проступает перед нами сквозь всю их как бы обособленность.

Это и первые годы учительства на далекой Камчатке, куда юный Ким попал по распределению после окончания московского пединститута.

Это и преподавание в специальной математической школе для особо одаренных детей при физмате МГУ.

Это и сближение с Петром Якиром, которое обернулось для рассказчика по крайней мере двумя судьбоносными последствиями — все более активным вхождением в диссидентское движение и знакомством, а потом и двадцатипятилетним браком с недавно ушедшей из нашего мира дочерью Петра Якира Ириной («Иркой-якиркой»), история отношений и любви к которой с пронзительно искренним, сильным и нежным чувством описана в одном из лучших рассказов книги под прозрачным символическим названием «Путешествие к маяку».

А дальше — и участие в знаменитой «Хронике», и разного рода далеко не безопасные приключения, связанные с диссидентством,

и, наконец, три августовских дня 1991 года в Белом доме — в ожидании штурма... Короче: все то, из-за чего (так начинается рассказ «Лешка Второв и филера») «однажды Михайлов удивился:

— Да неужели и вправду было с нами все это: запрещенная литература, листовки, подпольщина доморощенная, слежка государственная, доносы, обыски, демонстрации, аресты и суды с гордыми «последними словами» — словом, все эти из далекого прошлого атрибуты героической революционной романтики... Неужели все это было в жизни по-настоящему?...

Было. И еще как по-настоящему. И изгнание из спецшколы при физмате МГУ за то, что был активным «подписантом», и окно во двор с лестничной клетки на втором этаже («одноразовое окно в Европу»), через которое хитроумный Михайлов так ловко ускользнул однажды от неусыпно пасших его филеров, и табу на печатание под собственным именем (отсюда и «Михайлов»). И много еще чего другого такого же, включая изнурительные допросы на Лубянке у хорошо осведомленного следователя Александровского, хладнокровно дожимавшего, но так и не дожавшего Михайлова до признаний... Не тот ли это, кстати, Александровский, о котором так влюбленно-восторженно рассказывает устами главного своего героя, бывшего диссидента, раскаявшегося под влиянием проникновенных бесед с этим обаятельнейшим и умнейшим государственнымником, Евгений Федоров в своей повести «Поэма о первой любви»? А вот с Кимом — не получилось. Не потому ли лет через пятнадцать, уже во время перестройки, этот бесстрашный рыцарь лубянского застенка при случайной встрече с Михайловым, когда тот радостно с ним поздоровался, предпочел заверить его, что тот ошибся и он вовсе даже с ним незнаком?..

Так что с «атрибутами героической революционной романтики» у Михайлова действительно все было в полном порядке.

Но вот редкая особенность этой книги — при всем подлинном и высоком уважении, даже восхищении, которое невозможно не испытывать при встрече с такой судьбой, ни разу не возникает чувства, что тебе остается лишь взять под козырек и почтительнейше вытянуться перед автором. Согласимся, — без такого (и вполне ведь обоснованного, вообще-то говоря) ощущения редко обходится знакомство с жизненными историями подобного звучания. А здесь (при всем, повторяю, восхищении) на первый план все время выступает совсем все-таки другое — очень простое, теплое чувство обычной человеческой к автору симпатии — симпатии как к очень, разумеется, достойному, но при этом как-то особенно близкому, понятному, очень *своему* человеку.

Я думаю, что этому ощущению немало способствует, во-первых, уже тот всегдашний юмор, та неизменная насмешливая ирония, с которыми Юлий Ким рассказывает не только обо всем на свете, но и о самом себе. Причем в этом нет ничего натужного, никакой показной рассчитанности — просто таков естественный строй этой натуры. Ее, я бы сказал, органичное стилевое свойство, равно психологическое и эстетическое. Оно-то при любых, самых геройских поворотах сюжета и помогает автору ставить некий естественный предел всякой акцентированной пафосности, велеречию, не позволяет вставать на котурны, предаваться слишком уж большой сосредоточенности на себе любимом. А это, что ни говори, всегда в человеке приятно.

Во-вторых же, эта естественная ироническая манера не слишком всерьез себя подавать как-то удивительно гармонично соединяется с тем, что автор и вообще-то принимается рассказывать о себе по большей части лишь потому и тогда, когда иначе, без себя, не получается познакомить нас с каким-нибудь человеком или людьми, прошедшими через его жизнь. А о них ему главным образом и хочется как раз нам рассказать, они-то чаще всего и выступают на первый план в его сюжетах.

И сколько их в небольшой его книге — этих интереснейших, колоритных людей, которых подарила Киму жизнь! Он рисует их портреты не просто ярко, живо, рельефно, но почти всегда еще и с истинной в них влюбленностью, с искренним желанием донести до нас, как и чем остался навсегда в его жизни неумный камчатский буян Пеца Кузин или знаменитый театральный режиссер Петр Фоменко, тихий светлый трудяга Толик Федоров или замечательный поэт-диссидент Илья Габай, «самый-рассамый бич, алконавт высшей категории» Кузьмич, запросто цитирующий любую классику, или маститый ветеран правозащитного движения Коля-Колыма. Да, их тоже, как правило, не обходит Юлий Ким своим юмором, даже иронией. Но это именно та веселая, подтрунивающая ирония, которая возможна только по отношению к тем, от кого сердце не холодеет, а теплеет и само подшучивание над кем в самом чистом виде выражает лишь искреннее к ним расположение, радость дружеского с ними общения.

Это вовсе, однако, не означает, что сердце Юлия Кима так уж переполнено одной лишь белой пушистой любовью ко всем на свете. Его ирония умеет и злиться, и язвительно припечатывать.

Но, во-первых, — лишь тогда, когда объект действительно этого заслуживает.

А во-вторых, — если и есть своя правда в знаменитой некра-совской формуле: «то сердце не научится любить, которое устало ненавидеть», — то куда более непреложна обратная зависимость: лишь сердце, действительно умеющее любить, способно по-настоящему отвращаться от всякого зла и лжи, истинно их ненавидеть. Все-таки главное, изначальное в этой книге — и это видно из каждой ее страницы — живая, органичная любовь ее автора к самой жизни, к ее свету и радости, к добру, к людям, несущим в мир эту радость и свет, замечательная способность и умение видеть в другом хорошее даже тогда, когда оно искорежено дурманом, которому поддался и отдался человек под влиянием режима ли, других ли людей, собственной ли замороченности своим собственным злом. Недаром даже в том же Александровском, этом верном сторожевом псе дьявольского режима, он способен подметить и какие-то еще не утраченные им до конца человеческие качества. Будь, кстати, по-другому, будь натура автора иной, вряд ли так уж потянуло бы его на тот диссидентский путь, где как раз и необходимо было по полной, что называется, программе удостоверять подлинность своей любви к тому, что любишь.

Вступив на этот путь, Юлию Киму пришлось, однако, двигаться по нему, вдохновляясь и руководствуясь отнюдь не одной только стихией романтических порывов сердца. То есть совсем уж «безо всякой рефлексии», как выразился когда-то Достоевский об энтузиазме одного из не самых любимых своих современников. Нет, у Кима не обошлось и без рефлексии — да еще какой! Но зато книгу Юлия Кима и можно назвать «книгой жизни» не только на том основании, что она состоит из рассказов о его судьбе, но и в том, более важном, может быть, смысле, который прежде всего и имеется, конечно, в виду, когда говорят, что всякий человек обязан оставить после себя дом, дерево и книгу о своей жизни. Как и первые две, третья составляющая этой формулы тоже, понятно, сугубо метафорична и предполагает вовсе не обязательно именно книгу, печатный текст, и вообще даже не какое-либо собственно *описание* человеком своей жизни, а оставленное им после себя в той или иной форме некое *итоговое ее осознание. Ее урок. Ее осмысленный опыт.*

Сборник новелл Юлия Кима «Однажды Михайлов...» при всей как бы фрагментарности и мозаичной разбросанности входящих в него эпизодов (эстетика шутилой необязательности, «ничего слишком серьезного») — именно такая книга. Это не просто какие-то истории из жизни автора — это и концентрированный опыт ее ос-

мысления. И насколько серьезное значение придавал автор отражению в книге этого пережитого, осознанного и формировавшего его человеческое «я» опыта своей жизни, свидетельствует уже то, что он включил в нее в качестве «Приложения» написанный им еще в 60-е годы драматизированный фантазмагорический этюд «Метаморфозы», где в форме едкой полемики двух вымышленных персонажей, принимающих зловещие обличья Ленина и Сталина, обозначены главные контуры того видения российской революционной истории и современности, которое определяло в те годы его поведение. Не самый, на мой взгляд, удачный и к тому же в мировоззренческом плане достаточно устаревший уже по отношению к сегодняшнему Киму текст. Но зато это честно приводимое им документальное свидетельство о себе тогдашнем позволяет читателю вполне адекватно и точно, без ненужных осовременивающих домыслов, его тогдашнего себе и представить.

Еще показательнее, однако, то, что в книге ненавязчиво, не педалировано, но внятно и столь же честно рассказано автором и о тех очень непростых *моральных* проблемах, с которыми ему пришлось столкнуться на выбранном им пути. И прохождение через горнило которых тоже составило один из важнейших этапов его духовного становления.

Укажу в этой связи только на одну, но принципиально важную тему книги, рожденную тем острым нравственным чувством, которое было знакомо, по-видимому, очень многим из диссидентов. А еще более, может быть, тем, кто диссидентом не был, но разделял их ценности, надежды и устремления.

Разделять-то разделял, но вот ты рассуждаешь об этих ценностях и идеалах с друзьями, и клянешь режим, и возмущаешься тем же, чем возмущался Сахаров или те, кто в августе 1968 года вышли на Красную площадь с протестом против вторжения в Чехословакию, — однако, в отличие от них, сидишь все-таки на своей кухне, спишь в своей постели, ходишь на работу, бываешь в театрах и на концертах, тогда как семеро молодых безумцев, спасших честь русской интеллигенции, — в лагерях и психушках, а Сахаров — в ссылке. Только потому, что они — выразили свое возмущение вслух, а ты — промолчал...

Это жалящее чувство какой-то моральной вины, что ли, своей перед теми, кто выкрикнул то, о чем ты промолчал, было, судя по всему, настолько сильно даже у диссидентов, активно участвовавших в правозащитной нелегальной работе, но по каким-либо причинам еще не удостоенных репрессий, настигших товарищей, что

уже и само по себе могло толкнуть на отчаянно вызывающий поступок — лишь бы разделить судьбу с ними. Как это и произошло с героиней одного из рассказов («Наталья Егорова»), вышедшей однажды в одиночку на Пушкинскую площадь с плакатом «Свободу политическим заключенным!»... И именно это же гложущее страдание совести настигло и Кима осенью 86-го года — осенью, которая «для Михайлова формулировалась так: да, — гласность, да, — Набоков с Булгаковым — но при этом Толю Марченко убивают в Чистопольской тюрьме, а Андрея Дмитриевича гноят в Горьком. Чего же стоит гласность? Чего стоим мы все? Не говоря уж об Афгане...».

И Михайлов написал отчаянный очерк «Трус», приведенный в рассказе «В гостях у Силиса»:

«...Если ты трус, тебя не тронут. Читай Солженицына сколько влезет, только потихоньку, болтай, что хочешь о чем хочешь, только потихоньку. Не возникай...

Всё беспощадно просто.

В городе Горьком бессрочно заперт Андрей Сахаров. Вот уже сколько лет.

В городе Чистополе медленно убивают Анатолия Марченко.

Мы все об этом знаем.

И молчим.

Потому что все мы трусы»...

Значим ли такой человеческий опыт — опыт переживания нравственных коллизий такого разбора?

На мой взгляд, — чрезвычайно. Даже если адекватность осознания действительного нравственного императива, ими диктуемого, достигается и не сразу. Потому что без такого опыта безжалостно честного вопрошания себя перед лицом той ответственности, которую налагают на тебя твои убеждения и твой собственный выбор, никакие духовные обретения вообще невозможны.

Не могло бы быть их без такого опыта и в жизни Михайлова — тех обретений, к которым привело его это острое чувство своей ответственности перед самим собой, перед своими ценностями и о которых он тоже рассказывает в той же новелле, датированной уже 2000 годом.

Как, не выдержав в какой-то момент отчаяния, одолевавшего его весной 86-го года, и написав на одном дыхании «Труса», он отослал его в Германию, где очерк и был напечатан. «Анонимно, разумеется» — ведь «я трус, постыдный, ежедневный, пожизненный. Мне бы только знать: про это было сказано, здесь, в Москве, в наше время, в 86-м году»...

Как, разумеется, «резонанса не было ни малейшего», хотя «мечта автора (*«мне бы только знать...»*) исполнилась».

Как через какое-то время, когда и Сахарова уже вернули, и почти все сидевшие диссиденты освободились, вырыл Михайлов второй экземпляр «Труса» (третьего не было) на задворках Калужской губернии, где закопал его когда-то, и, вспомнив всё, снова сказал себе: «Трус мой — прав».

И как тем не менее «в этой мысли не было уверенности», хотя «самый сильный аргумент: «При этой власти в открытом протесте смысла нет», — уже давно был им преодолен». Ибо «смысл протеста, по Михайлову, определялся не достижением практических результатов, а степенью нетерпения совести, силой нравственного сопротивления»

«И все-таки, — читаем мы далее в том же рассказе, — были люди, не диссиденты, к которым его “Трус” не прикладывался». И еще читаем, как пошел он, чтобы разобраться в этом, к одному из таких людей — известному уже в застойные времена скульптору Николаю Силису, одному из той знаменитой троицы (Сидур, Силис, Лемпорт), которая и работала какое-то время в одной мастерской на Фрунзенской. И как Силис, сразу поняв друга, лишь подтвердил ему то, о чем Михайлов написал в своем «Трусе». Он сказал ему: «Да трусили мы... Всё читали, всё понимали, разделяли — полностью, сочувствовали всей душой, но чтоб самим, так сказать, пойти на дело — вот тут да, тут кишка была тонка. Что ты! Они для нас герои были — Сахаров, Солженицын, Петя твой — мы просто преклонялись перед ними — но чтоб сами, плечом к плечу, так сказать, — увы, увы. Как-то жалко было бросать все это. Ведь пришлось бы». — «И он повел рукой в сторону обнаженной натуры в дереве и бронзе» — в сторону мастерской, заставленной скульптурами...

Так что же — освободило ли Михайлова это грустное признание друга, столь разительно совпавшее как будто бы со всем, что написал и он сам в своем «Трусе», от отчетливого ощущения, что «Трус» к Силису все-таки никак не прикладывается? Как и ко многим другим?

Отнюдь. Похоже, что куда сильнее, чем слова Силиса, запал в душу Михайлова его жест — в сторону скульптур. Во всяком случае, как мы узнаём из дальнейшего, Михайлов, который долго еще размышлял, с друзьями беседовал, в параллелях рылся, так и этот прикидывал, в конце концов сел и записал следующее:

«Дорогой мой Трус. Обвинение твое, брошенное в лицо моему поколению, несправедливо».

И объяснил — почему. Объяснил так, как понял это сам.

Потому что тогда выходит, что и Пушкин трус, и Толстой с Гоголем.

И потому еще, что советскому режиму «многие сопротивлялись повсюду, где и как могли». Сопротивлялись, «отстаивая свободное слово и вольную мысль в живописи, кино, театре, журналистике, литературе, в науке и философии, в преподавании — да во всём». А «к этому молчаливому сопротивлению обвинение в трусости тоже как-то неприложимо».

Неприложимо оно и к тем, кто сам-то даже и готов был бы рискнуть свободой, даже жизнью, но не имел права не думать о том, что неминуемо должно будет обрушиться на его близких. Ведь «я, например, — пишет Ким, — до сих пор с большим смущением воспринимаю выход на площадь с детской коляской»...

Наконец, неприложимо такое обвинение, решил Михайлов, даже и к тем отнюдь не трусливым людям, которые просто не видели целесообразности в открытом протесте.

И он подвел такой итог. Окуджава на статью не шел, Войнович в диссидентском движении не участвовал, Высоцкий на площадь бунтовать не выходил, но все они, как и тысячи других, участвовали в том общем праведном деле, которым было тогда сопротивление режиму. Дело же это — совестное. «А жить по совести — это у кого насколько хватит сил... И упрекать за то, что не смог больше, может только Всевышний»...

И много еще чего такого же написал тогда, в 2000 году, Михайлов, добавив: «Кто скажет лучше — пусть скажет».

Но вряд ли и эти толерантные тезисы можно признать настолько адекватными действительному содержанию того жизненного опыта, который запечатлен в книге Юлия Кима, чтобы мы могли принять их как итоговое его выражение. Слишком уж тесно размещена вся эта совестная логика в одном лишь социально-политическом измерении нашего бытия. Понять этот крен нетрудно, учитывая специфические особенности недавней истории нашей страны, но жизнь имеет и ряд других, по крайней мере не менее важных измерений. И хотя к ним критерии «мужества» и «трусости» тоже, конечно, приложимы, поскольку безусловно верно знаменитое булгаковское: *трусость — это самый страшный порок*, — но приложимы все-таки уже не в таком однолинейно-политическом, а в куда более обширном и существенном метафизическом смысле.

Поэтому наибольшее приближение к той действительной жизненной мудрости, к которой вел Михайлова весь целокупный ход

его жизни и в движении к которой только и может состоять общезначимый смысл любого частного и особого опыта, происходит в этой книге, на мой взгляд, все-таки в другом ее месте.

Там, где Юлий Ким рассказывает, как поражало когда-то Михайлова и его друга Илью Габая, бесстрашного диссидента и поэта-праведника, что *такие* песни, какие пел Галич, пел *такой* человек, как он. Слишком уж это «не совмещалось», слишком уж «не совпадала эта окопно-лагерная подлинность с этой мхатовской подчеркнутой дикцией, с этим аристократически слабым “р” (или, напротив, пародийно нажатым), с благополучным сытым лицом» — «сочный рот жизнелюба, респектабельные усы, гладкие ухоженные щеки, баритон только что не оперный», «свободное изящество позы и походки — любимец общества, баловень судьбы»... К тому же блеск и лоск эти «носили еще и особенно нестерпимый советский оттенок», ибо «был Галич непременный член всех школьных учебников и программ, где вслед за общей шапкой: “Советская драматургия” — шла привычная расшифровка: “Погодин, Розов, Галич”». И потому еще больше поражало, как это вообще могло произойти, чтобы «этот почти классик советской литературы (“Вас вызывает Таймыр”, “Верные друзья”, Протрубили трубачи тревогу, До свиданья, мама, не горюй!.. и т.д.)» и вообще очень «мягкий, компромиссный человек», «совершенно не боец», который «в тюрьму не хотел, на баррикады не лез, на демонстрации с плакатами не ходил, “Хронику текущих событий” не выпускал», — как вообще это могло произойти, чтобы этот человек стал вдруг писать песни, явно *тянувшие на статью*?! И не просто писать, но и упрямо петь их всюду, где только получится — писать и петь, несмотря на то, что уже в 71-м его выгнали из всех творческих союзов, где он состоял, что книги его изымались из библиотек, пьесы снимались с репертуара, фильмы по его сценариям запрещались к показу. А он все равно не смирялся, этот барин и жуир, то ли грузинский князь, то ли петербургский адвокат...

И только потом уже Михайлов понял то, чего не понял когда-то Габай, — что же именно произошло с Галичем. **Открытые темы.** «Вдруг он ощутил: могу. Могу, черт подери! И за алкаша, и за кассиршу могу, и за палача, и за жертву; и за Польшу, и за Русь, и Кадис могу, и Ave Maria. Потрясающе. Новое мироощущение. Всё новое: интонация, лексика, юмор. Что? О чем вы? “Вас вызывает Таймыр”? “Город на заре”? Когда это было? Не я первый, не я последний, не так уж, кстати, и плохо на общем фоне,

но все это искусство, где незаменимых нет, а вот ПЕСНЮ ГАЛИЧА может сочинить только ГАЛИЧ, тут он единственный и неповторимый. Как сказал Маяковский:

Эта тема пришла, остальные оттерла,
И одна безраздельно стала близка.
Эта тема ножом подступила к горлу...

И запели, застонали, закашляли в его песне — зэки, топтуны, ссыльные, вохра, психи, Клим Петровичи, преподаватели марксизма, в одном сюжете усатый памятник рухнул, в другом — поднялся и зашагал — Русь-матушка, Русь советская: вечная причина для смеха и слез, для горького смеха и гневных слез, бездонный кладезь сюжетов и портретов.

И такое богатство — за чечевичную похлебку? За благополучие советского драмодела?.. Не был бойцом поэт Галич, не рвался на баррикады, но он был настоящий художник, нашедший свое слово. Пришла Муза, его, единственная, неповторимая, пришла, позвала за собой — возможно ли отказать прекрасной даме?»...

Вот она, самая суть нравственной проблемы, так долго терзавшей Михайлова-Кима! И, по-видимому, — ключ к ее разгадке и разрешению.

В самом деле: то, что всякий нравственно вменяемый человек, оказавшись в ситуации, описанной Кимом в «Трусе», обязан произвести абсолютно честную, адекватную оценочную инвентаризацию своего поведения, — это понятно и очевидно.

Но всегда ли отдаем мы себе отчет в том, что при этом никак все-таки нельзя обходить и ту непреложную истину, что главное, самое важное пространство, на котором осуществляется самостояние человека, — это всегда и прежде всего пространство его дара? Того дара, который дается человеку Богом как его особое призвание, как его жизненная *тема*, как его собственное главное жизненное поприще. И где вменена ему поэтому и самая главная, наивысшая его ответственность «перед лицом неба и земли» за дарованную ему — именно ему — жизнь.

Причем ответственность отнюдь не только личностно-экзистенциальная — за полноту реализации нами той нашей человеческой одаренности, которая нам вручена. Но и личностно-*гражданская*. Потому что любым врученным нам даром, на любом предназначенном нам поприще Бог всегда поручает нам делать в этом мире именно и только то, высшим воплощением чего Он является. Утверждать и отстаивать правду и любовь, истину и добро, красоту и жизнь, защищая их от смерти, распада и насилия,

отвергаясь злобы, противостоя лжи, мерзости и растлению. А это в нашем мире, столь тотально пораженном злом, и тем более в обществах, только злом, насилием, ложью и держащихся, — дело всегда безусловной гражданской значимости.

Потому-то, кстати, оно и требует порою именно гражданско-го же мужества. Причем всей, полной мерой. Недаром, как мы очень хорошо это знаем по недавней нашей истории, именно по шкале *гражданских* расплатных тарифов нередко и приходилось как раз расплачиваться в недавние наши времена за всего лишь, в сущности, честное служение своему *призванию*. Как расплатились лагерем за свое писательство Синявский и Даниэль, гражданством — Максимов и Солженицын, гражданством же за свою поэзию — Бродский и Галич, изгнанием из всех гражданских писательских организаций за свою поэзию и прозу — Пастернак, ссылкой за деятельность религиозной писательницы и журналистки — Зоя Крахмальникова, а священник Александр Мень за свое священство — и самой жизнью...

Конечно, при всей абсолютной неслучайности подобного рода примеров, нелепо было бы думать, что и вообще всякий, честно и самоотверженно отдававший себя своему призванию, непременно должен был быть готов в те мрачные времена к чему-то подобному — к аресту, ссылке или какому-то иному преследованию.

Да, подлинное, соответствующее высшему назначению всякого дара служение ему никогда не лишено высокого и благородного гражданского смысла. И в глубинной метафизической своей сути смысл этот всегда противоположен метафизической природе любой империи зла. Это несомненно.

Но так же очевидно и то, что природа далеко не всякого дара находится в достаточно близком соприкосновении с собственно *политической* сферой общественного бытия, которая более всего и беспокоит обычно любой деспотический режим. Поэтому даже и в самые глухие времена осуществление себя в том или ином призвании отнюдь не обязательно уже и само по себе требовало непременной *гражданской* отваги. Хотя как мы знаем, и на художников бульдозерами наезжали, и языковедов учили уму-разуму, и биологам их вейсманизм-морганизм дорого стоил, и музыкантам, упрямо следовавшим зову своего таланта, приходилось несладко. Но все же — несравнимо с теми, кто доходил в своем писательском, например, поиске правды до прямого изображения всей реальной гнусности окружающей его социалистической реальности, за это ему и воздававшей по полной катушке. От подав-

ляющего большинства, от сотен и тысяч художников и поэтов, скульпторов и музыкантов, ученых и изобретателей, физиков и химиков их вполне честное и достойное служение своим даром даже и в ту тяжкую пору отнюдь не требовало какого-то особого гражданского мужества.

Но потому-то и вставала перед ними та мучительная нравственная проблема, о которой рассказывает Ким в своем «Трусе». Если только они действительно были нравственно вменяемыми людьми и думали об окружающей их реальности так же, как думали Сахаров и Солженицын, Марченко и те, кто вышел в 1968 году на Красную площадь. А тогда так думали как раз очень и очень многие, и живое, нормальное гражданское их чувство точно так же с трудом выдерживало гнилое зловоние советского тоталитаризма, в котором все мы тогда жили, и точно так же звало выразить это свое оскорбление каким-нибудь прямым, наотмашь, протестным поступком, словом, криком. Тем более, что соответствующие высокие примеры гражданского мужества были перед глазами, а служение собственному призванию перед холстом, мрамором, нотным пюпитром, микроскопом или на профессорской кафедре, как бы высоко ни осознавалась его общественная значимость, особой смелости как раз не требовало. И потому никак не могло успокоить бунтующую гражданскую совесть.

Что же удивительного, что какой-нибудь художник, музыкант или ученый, действительно притом замечательный, махнув рукой на все возможные для своего профессионального служения и творческого самоосуществления последствия, на все свои холсты, скульптуры, синхрофазотроны или кафедры, бросался вдруг, как в омут головой, подписывать возмущенные письма, решался в открытую приютить в своем доме политического изгоя или хотя бы выпустить внезапно из рук дорогую вазу, к которой уже тянулись руки гэбистских шестерок, привычно, как и полагалось, отбиравших у артиста врученный ему заграничный гонорар?.. Выбор совести есть выбор совести, и никто не вправе отнять у человека право именно на такое решение своей судьбы, какого она от него требует.

Но в том-то и дело, что подсказываемая такими примерами и этой аксиомой обратная логика вряд ли может претендовать в подобного рода ситуациях на такую же безусловную значимость. Что ни говори, а огромное количество случаев, когда самые нравственно достойные люди не принимали тем не менее подобных решений и не жертвовали своим призванием, служение которому дей-

ствительно было для них вполне — или, по крайней мере, куда более — безопасным, трудно отнести все-таки на счет их сделок с собственной гражданской совестью. И если и оправдать их, то разве лишь по той несколько высокомерной — снисходительно-высокомерной — гражданско-политической логике, на которую сбивается-таки иной раз сердце диссидента-профессионала и согласно которой *«жить по совести — это у кого насколько хватит сил... И упрекать за то, что не смог больше, может только Всевышний»*.

Да, упрекать — это, конечно, право только Всевышнего. Но шпаргалка, по которой становится ясно как дважды два, кого, за что и насколько Ему предстоит упрекать или не упрекать, вполне, если отдалиться этой логике, могла быть изготовлена для Него уже здесь, на Земле. Ведь по реальному поведению людей, по тому, на что именно они решались, совершенно ясно же, у кого и насколько «хватило сил». На какую степень храбрости. Или, что то же, — на преодоление какой степени трусости таких сил не хватило. Критерий-то действительно ведь предельно простой, очевидный и очень легко, почти математически точно — по шкале *гражданской* храбрости — к любому жизненному выбору человека приложимый...

Но ведь если к тому же Николаю Силису, который сам как будто бы признался, что просто «кишка была тонка», обвинение в трусости все равно почему-то никак тем не менее «не прикладывалось», то, значит, проблема и заключалась вовсе не в трусости, не в самой по себе «кишке». А заключалась она как раз в том, что и стояло за словами друга и за его жестом, когда он повел рукой в сторону своих скульптур и сказал: «Как-то жалко было бросать все это. Ведь пришлось бы».

В самом деле — ведь что, в сущности, означали эти слова?

Они означали то, что, стало быть, у Николая Силиса, этого нравственно вполне вменяемого и вполне честного перед собой человека, о чем свидетельствует уже его готовность обвинить себя в той же постыдной трусости, как раз и не было именно настоящей, твердой уверенности в том, что по совести «все это» он действительно должен «бросить». Напротив, было, видимо, чувство, что вряд ли все-таки от него — даже как от гражданина — будет больше толку на Красной площади, чем здесь, в мастерской, где, что ни говори, никто не может делать то, что делает он. И что тоже, как бы в этом кто-то ни сомневался, нужно людям. Очень нужно.

Это и было главное. И потому он был совершенно прав, оставаясь при таком внутреннем чувстве именно в мастерской, а не

устремляясь на Красную площадь. Даже и преклоняясь перед теми, кто это сделал, ибо хорошо отдавал себе отчет в том, какая «кишка» для таких поступков нужна. И даже имея какие-то основания усомниться, что у него самого она окажется такой же, приди он к тому, что и он, по совести, должен сделать то же.

Но в том-то и дело, что пока такого чувства не приходило. И, значит, именно по самой сути, по совести, он и был прав в том, что не вынуждал себя «бросить все это». Потому что в таких ситуациях как раз и важнее всего ведь быть перед собой абсолютно честным — перед тем, что ты действительно думаешь и чувствуешь. А не тащить себя за волосы к тому, в правильности чего сам же не уверен. Равно как и не играть в поддавки со своей совестью, всего лишь уговаривая себя, что действительно думаешь и чувствуешь так, как себя уговариваешь, но на самом деле лишь прикрывая этим самовнушением свою боязнь думать и чувствовать действительно по совести. Такое тоже, конечно, бывало. И такое тоже, разумеется, можно понять. И даже простить. Но уже именно по той самой логике, по которой пытался спорить когда-то Михайлов со своим Трусом.

Но ведь Силис-то ни в какие поддавки со своей совестью как раз и не играл! Напротив, готов был даже сам укорять себя в трусости, хотя дело было вовсе не в этом. А лишь в том, что он действительно был честен перед собой.

Как был абсолютно честен перед самим собою и Мераб Мамардашвили, который при всем своем отвращении к советскому режиму вовсе не торопился оставить свою философскую кафедру и уйти в диссидентство. Но не побоялся, когда счел это для себя действительно непреложным, бросить в лицо своему народу те слова презрения, что он бросил, когда президентом Грузии был выбран Гамсахурдия. И что стоило, в конечном счете, философу жизни.

Но точно так же был абсолютно честен перед собою и Александр Твардовский, когда дорожил своим «Новым миром» больше, чем возможностью дать себе хоть немного отвести душу, подписав, например, какое-нибудь правозащитное письмо. За что, кстати, не так уж и пострадал бы этот почти государственный деятель. Но зато тут же лишился бы журнала, выхода серо-голубых книжечек которого, как глотка свежего воздуха, каждый месяц ждала вся вмняемая читающая Россия.

И точно так же был честен перед собою и бард Александр Галич, не шедший на баррикады, но давший стране свои песни и не поступившийся в них ничем, чего требовал от него его дар.

И, наконец, абсолютно честен и прав перед собой был и Андрей Сахаров. Честен и прав и тогда, когда изобретал свои бомбы, будучи совершенно уверен, что это необходимо для мирового баланса сил и спасения человечества от ядерной катастрофы. Честен и тогда, когда понял, что дар его перестает служить миру и становится опасной игрушкой в руках тех, кто и до этого отнюдь не был ему родным по крови. И тогда, оставив все дело своей жизни, наступив на горло своему призванию гениального физика, он вышел на прямую схватку со своей родной отечественной дьявольщиной...

Почему я остановился так подробно именно на этой нравственной теме книги Юлия Кима?

Не только потому, что тема эта и в ней тоже, в сущности, центральная. Но и потому, что она предельно актуальна в любые времена. В том числе — и в наши. Даже, пожалуй, все более актуальна. И потому-то так и важен сегодня и всегда живой опыт тех, кто протащил на себе все тяготы нравственных терзаний и решений, связанных с необходимостью выбора в ситуациях, сходных с описанными Кимом и повторяющихся в нашей жизни на Земле на каждом шагу. И тем более важен живой опыт тех, кого жизнь вывела, в конце концов, к той выстраданной, очень требовательной и очень непростой мудрости, которая запечатлена в этой книге.

Что говорить, такая мудрость действительно не гарантирует легкой жизни и не избавляет от нравственных сомнений.

Но мудрость и не была бы мудростью, если бы предлагала лишь простые, однолинейные решения, не вбирая в себя весь спектр экзистенциальных императивов жизни. И не учила бы, в частности, что точно так же, как существует совершенно независимая от непосредственных практических результатов абсолютная самоценность высокого гражданского мужества, его чистого нравственного самостояния, — точно так же наделен *правом и обязанностью абсолютного нравственного самостояния и всякий человеческий дар, отпущенный нам Богом.*

К этой нелегкой мудрости, не избавляющей от сомнений и не гарантирующей легких решений, жизнь привела Юлия Кима именно потому, что он тоже был всегда честен перед самим собой — честен по отношению к внутренним требованиям каждого дара, которым наделила его судьба.

А она дала их ему с избытком.

Она дала ему дар редкостной человеческой общительности, дар живого, деятельного участия в самом формировании окружа-

ющей жизни, потребность непосредственного активного действия в живой человеческой среде — дар и потребность, которым может только позавидовать иной, пусть тоже очень хороший и достойный, но при этом внутренне замкнутый, застенчивый, не спортивный и не бойкий в общении человек.

Этот дар Юлия Кима бурно проявил себя уже в годы камчатского его учительства, когда он был в своем поселке и школе и швец, и жнец, и на дуде игрец, сплывая вокруг себя множество самых разных людей, заражая их и своей энергией, и своим примером, и своим отношением к жизни.

Но он ответил этому своему дару так, как и должен был, не мог по совести не ответить, и тогда, когда пришел к убеждениям, составившим его тогдашнее мировоззрение. И когда гражданская его совесть потребовала от него и соответствующих действий. Он именно так ведь и поступил, погрузившись с головой в диссидентскую работу, где нужна была такая же безоглядность, как у Коли-Колымы, Ильи Габая или Натальи Егоровой. И он и не оглядывался. Он был абсолютно честен перед собой — по отношению к своему общественному дару и своей общественной деятельности. И только случайным стечением обстоятельств можно объяснить, что он не оказался там же, где его друзья.

Да, позднее он начал оглядываться. Но он начал оглядываться лишь тогда, когда все больше стал завладевать им и требовать все более полной себе отдачи другой его дар — дар поэта, дар барда, дар художника слова. Слова настоящего, яркого, самобытного — нежного и веселого, ироничного и радостного, меткого и язвительного. Дар роскошной художественной фантазии, которой оказались подвластны и всяческие сюжеты, и сценарии, и пародия, и манифест, и элегия, и сатира.

И вот тут-то и начались терзания, заставившие его позднее написать «Труса». И зачислить и себя в этот разряд.

Но это была, конечно, всего лишь абберация внутреннего зренья — абберация закономерная, оправданная и, в сущности, очень даже нужная для настоящего испытания совести. Но все-таки — абберация. Такая же, как у Силиса, потому что и здесь, когда начались все эти михайловские оглядки, дело было тоже, конечно, вовсе не в трусости. А именно в том, что и ему стало вдруг «жалко бросать все это» — бросать этот второй свой и куда более редкий дар. Это особое, только ему врученное поле его сражения за добро, свет и красоту. И даже в практически-гражданском смысле ничуть не менее, а может быть в те годы как раз и более опасное для начавше-

го уже разрушаться режима, чем какая-нибудь собственноручно написанная им листовка или его личный выход с плакатом в защиту Сахарова. Именно об этом, конечно, и говорило ему внутренне его чувство истины, как бы ни уверял он себя в обратном. Так что и тогда, когда он стал ограничивать свою диссидентскую безоглядность ради того, чтобы делать то, что он делал как поэт, бард и сценарист, он был точно так же, как и раньше, честен перед собою и перед обоими своими дарами, нравственные императивы которых оказались в таком нешуточном конфликте.

Да, пришлось выбирать. И даже мучиться этим.

Но что же делать — за честность всегда надо платить. Даже самому себе...

...А еще дан был Киму и дар прозаического слова. Того, по Пушкину, более сурового слова, которое особо приспособлено к тому, чтобы не только зарисовывать жизнь, но быть и серьезной художественной рефлексией над обретенным жизненным опытом. И когда стал прорезаться в Киме и этот дар, куда же еще и должна была прежде всего устремиться его энергия, если не к тому, что было Кимом столь бурно, столь всерьез и трудно пережито, передумано, перечувствовано?

Так родилась и пошла потоком именно автобиографическая проза. Ким и здесь оказался предельно честен перед «небом и землей» этого своего дара, который никак не хотел отпускать его путешествовать по «некоторым царствам, некоторым государствам», пока он не отчитается за то, что так всерьез и взаправду происходило в его собственном царстве-государстве. Отчитается без всяких особых фокусов, придуманных сюжетов и прочих театрально-бардовских своих фантазмагорий. Тем более что досыта натешиться ими всегда предоставлял ему полную возможность его дар поэта, барда и драматурга.

И вот в результате перед нами книга, о которой я попытался сказать то, что считал прежде всего важным о ней сказать. И теперь, завершая этот этюд, мне хочется только еще раз вернуться к тому, с чего я начинал. И еще раз напомнить о том, что я считаю тоже очень важным в этой книге и в чем, может быть, заключается как раз и некий особый, собственный ее «фокус» и «секрет», ее собственная художественная фантазмагория.

Они в том, что эта действительно очень серьезная, очень правдивая и, в сущности, очень драматичная и суровая книга-отчет автора о своей жизни — книга в то же время поразительно легкая,

радостная, даже веселая, искрящаяся улыбкой, смехом, влюбленностью в жизнь — всей той пушкинской светоносной жизненностью, которая поистине и есть «чистейшей прелести чистейший образец». И это так именно потому, что всем здесь правит, все здесь вершит тот вездесущий, вольный, свободный, летучий юмор, которым поистине в полную меру своей божественной щедрости тоже одарил автора этой книги наш Создатель. И который, как уже было сказано, как раз и составляет самую природу кимовского таланта.

Богатство, широта, разнообразие и свобода этого дара, способного и охранить авторское «я» от всякого самовозношения ироническим над собой подсмеиванием, и пригвоздить язвительным презрением гоношашуюся подлость, и овеять радостью и любовью веселого подшучивания дорогого автору человека, есть тоже прямое следствие и прямое выражение богатства, разнообразия и масштабной жизненной истинности тех духовных обретений, к которым вывел Кима пройденный им жизненный путь.

Потому-то эта книга и замечательна не только тем, что она дает уму и сердцу, внимчивым к урокам запечатленного в ней опыта. Она замечательна и тем, что ее просто очень радостно читать. Радостно знакомиться с ее автором и его друзьями, вглядываться в лица ее героев, вбирать в себя наполняющую ее жизнь, отдаваться ее теплу и свету, наслаждаться ее ироничной насмешливостью и любовной вылепленностью ее образов. Все это она охотно и щедро способна подарить всякому, кто этого захочет.

Ну а что до прозы на сюжеты какого-нибудь тридесятого царства — тридесятого государства, то кто знает — глядишь, и такая проза окажется Юлию Киму подвластна, и такой дар в свои владения когда-нибудь его заманит.

Ведь дар — это Бог.

А от Бога до нас (как и от нас до Бога) — всего, в сущности, *один шаг*. Как это хорошо знает Ким и как и свидетельствует об этом в рассказе, именно так и названном — «*Один шаг*»...

Так что не будем торопиться с подведением итогов. И посмотрим еще, какие плоды души и таланта принесет нам новое десятилетие жизни бывшего диссидента, вчерашнего учителя и сегодняшнего поэта, барда, драматурга и «писателя земли русской» Юлия Кима.

Часть третья

ИСКУССТВО

ИСПЫТАНИЕ ПИСАРЕВЫМ

1

Писарев был критик острый и дерзкий.

Приступая к разбору романа, он мог заявить, например, что ему нет никакого дела ни до убеждений автора, ни до общего направления его деятельности, ни даже до тех мыслей, которые тот старался, быть может, «провести в своем произведении». Его, видите ли, интересуют только «сырые факты», составляющие «основную ткань романа». Позволяют они отнестись к роману так, как если бы перед нами было «достоверное изложение действительно случившихся событий»? Вот и прекрасно. Разберемся в них сами, без помощи автора...

Дурной пример заразителен, и, начиная это небольшое рассуждение о дерзком Писареве, почему бы не позволить и себе маленькую дерзость? Берусь утверждать, что если есть у меня читатели, и среди них молодые, то девять десятых из них вряд ли скажут, кто был тот писатель, с убеждениями и мыслями которого так решительно отказался иметь дело Писарев. Хотя, надо думать, если они открыли литературно-критическую книгу, то в литературе они не так уж несведущи. Тем не менее статью, о которой идет речь, они скорее всего в глаза не видели, да и вообще Писарева если и открывали, то случайно и мимоходом.

Положа руку на сердце — что, я не прав?

Спешу, впрочем, заметить, что говорю это хотя и с грустью, но без сарказма. Скорее просто в порядке констатации факта. Обычай — деспот меж людей, и к чему закрывать глаза на ту очевидность, что литературная мода столь же всевластна, как и мода на джинсы и бороды? Это разве лишь в годы моей молодости, лет пятьдесят назад, знание Писарева и близких к нему авторов все еще продолжало оставаться неперменным признаком литературной образованности. Но ведь сколько с тех пор воды утекло!.. Школа, конечно, не в счет — там вообще не читают, а проходят,

дай бог, хотя бы по учебнику. И не то что Писарева, а и Толстого с Тургеневым. Однако похоже по всему, что ныне уже и в годы литературного самообразования, тем более — студенчества, редко кто по своей охоте открывает Писарева и других «замшелых» шестидесятников XIX века (а уж XX — и тем более). Совсем иными легендами живет сейчас образованная литературная публика, и совсем иные имена занимают почетное место в престижных тестах на современную литературную эрудицию.

Вот почему я надеюсь все же, что не слишком шокирую историко-литературную подкованность моего читателя, если позволю себе напомнить, кому адресовал Писарев свое нежелание иметь дело с его мыслями и убеждениями. Тем более что в данном случае речь идет вовсе не о каком-нибудь второстепенном писателе, «мысли» которого и в самом деле могли быть мало кому интересны и о котором не стоит и вспоминать. Как бы не так. Перед Писаревым был сам Достоевский с его великим романом «Преступление и наказание».

Правда, в 1867 году, когда только что вышедший роман Достоевского побудил Писарева взяться за большую статью о нем, Достоевский не был еще тем великим Достоевским, каким мы его знаем и воспринимаем сейчас. «Идиот», «Бесы», «Подросток», «Братья Карамазовы», «Дневник писателя» — все это было еще впереди, и в тот срединный час своей судьбы, когда он только начинал еще, в сущности, свое восхождение, Достоевский пользовался репутацией достаточно известного, но, в общем, не очень крупного писателя.

Однако нужно совсем не знать Писарева, чтобы заподозрить, будто его обращение с писателями могло хоть в какой-то мере зависеть от степени их известности. Писарев с рангами никогда не считался.

Не менее нелепо было бы предположить, что по той же недостаточной именитости Достоевского он просто не слишком внимательно отнесся к его авторской мысли в романе, «не заметил» ее. Еще как заметил! Хотя дерзости Писарева и не были оглядчивыми на имена, но они никогда не шли при этом от недостатка ума или проницательности, которыми он был наделен, право же, в достаточно завидной мере.

Нет, Писарев превосходно видел, к чему ведет Достоевский, искусно завлекая своего читателя в интригу разгадывания мотивов преступления Раскольникова. Но он недаром поясняет свое намерение «отставить совершенно в сторону» «личный взгляд рас-

сказчика» следующим рассуждением: писатель, говорит он, «может передавать факты очень верно и обстоятельно, а объяснять их в высшей степени неудовлетворительно». В том-то и дело, что «личный взгляд» Достоевского на причины убийства старухи-процентщицы нищим студентом слишком противоречил собственным представлениям Писарева о том, как совершаются подобного рода преступления. Более того, он противоречил всем самым, можно сказать, фундаментальным принципам его жизнепонимания, противоречил настолько, что роман Достоевского был для него словно брошенная в лицо перчатка, не поднять которую значило бы предать дело всей его жизни.

И вот он поднимает ее, для того именно и «отставляя совершенно в сторону» авторскую мысль романа. Он предпринимает дерзкую, а для литературного критика едва ли не героическую в своем роде попытку объяснить роман *вопреки* самому роману. Да, да, пусть Достоевский тщится убедить читателя, что преступление Раскольникова — прямое следствие его безбожия, его атеистической теории, утверждающей относительность человеческой нравственности, а потому — и право сильного человека на преступление. Он, Писарев, сумеет показать — и притом на основании художественных свидетельств самого Достоевского! — что принимать теорию Раскольникова за причину его преступления — это все равно что галлюцинацию больного считать причиной его болезни. Он докажет, что процессами мысли Раскольникова, которым придает такое значение Достоевский, куда сподручнее было бы заняться медиком, ибо вся так называемая «теория» Раскольникова и есть не что иное, как вторичный болезненный продукт тех тяжелых жизненных обстоятельств, в которые был загнан несчастный герой, лукавое умозрительное настроение, возведенное им лишь для того, чтобы оправдать в собственных глазах свою жажду выбиться из нищеты... Разве действительно уголовная статистика не подтверждает, что обыкновенной причиной воровства, грабежа и разбоя является именно бедность? И что из того, что Раскольников был умнее и образованнее какого-нибудь темного бедняка! Конечно, он убил «не совсем *так*», как убил бы бедняк, не знающий, что такое рефлексия. Но он убил потому же, почему бы убил на его месте и любой безграмотный горемыка: бедность — вот главный побудительный стимул преступлений подобного рода...

Так реализует себя критика, провозглашающая не только свое право, но и обязанность ценить в искусстве превыше всего сви-

детельскую надежность его показаний о жизни. Так утверждает эстетический принцип, предписывающий требовать от искусства, чтобы оно говорило «дело», и извлекать из его показаний этот «дельный» смысл. А что такое «дело» — это Писарев знал ясно и твердо, тут его было не сбить. Он владел здесь простой, ясной и, на его взгляд, совершенно безусловной истиной, перед которой должны были склонить головы любые громкие имена и авторитеты, искусство всех времен и народов. Достоевскому еще повезло — Писарев признал за ним хоть то достоинство, что он способен верно передавать «сырые факты» действительности, отказавшись лишь в способности дельно их понимать и объяснять. А что ожидало писателя, который, с точки зрения Писарева, даже и «сырых» «дельных» фактов представить не мог?

За примерами далеко ходить не надо — достаточно вспомнить, что он сделал с Пушкиным в двух скандально знаменитых своих статьях, где за любовь к Пушкину, особенно к «Евгению Онегину», он не пощадил даже своего горячо почитаемого Белинского, от которого сам же вел свою критическую родословную. Нет, он не отрицает, что в «Евгении Онегине» Пушкин становится хотя бы, по крайней мере, лицом к лицу «с современной действительностью», а «не истощает своей фантазии в эффектных, но совершенно бесплодных изображениях молодых черкешенок, влюбленных ханов, высоконравственных цыган и неправдоподобных гнусных изменников, которые «не ведают святыни и не помнят благодетели»... Но только что толку? И много ли дает для понимания этой «современной действительности» тот же Онегин, который только то и делает, что «ест, пьет, критикует балы, танцует целые ночи напролет», а потом жалуется на «скуку», ничего другого в себе не таящую, кроме пресыщения обжоры, который всем объелся и которого от всего тошнит? Или, может быть, этот «вечный и безнадежный эмбрион» человека, весь «демонизм» которого «целиком сидит в его бумажнике», этот «умственный и нравственный недоросль», этот «мелкий, бесхарактерный и праздношатающийся франтик», который даже не подозревает об истинных обязанностях образованного человека перед своим временем, есть и вправду «трагическая личность, изнемогающая в борьбе с непреодолимыми требованиями века и народа», как это пытается представить Пушкин? Полноте!.. Это разве лишь такой взбалмошной и экзальтированной девице, как Татьяна Ларина, голова которой засорена всякой романтической дребеденью, может привидеться в нем что-то значительное. Но зато она его и стоит — со

всей своей выдуманной любовью, со своим бессмысленно-сумасбродным письмом-признанием и особенно со своим величественным явлением в конце романа, где, «драпируясь в свою неприкосновенность», она торжественно утверждает свое призвание «украшать своей добродетелью жилище толстого генерала...». И что же — все это поэтическое живописание «никчемных людишек», «пустых подробностей», «маскарадных одеяний» и «влюбленностей чувствительных девиц», вся эта «яркая и безотрадная апофеоза самого безотрадного статус-кво», которая, если вы захотите узнать из нее, чем занималась образованнейшая часть русского общества в 20-х годах XIX века, сообщит вам только то, что эта образованнейшая часть ела, пила, плясала, влюблялась и страдала то от скуки, то от любви, — все это «энциклопедия русской жизни»?! Не вернее ли будет сказать, что перед нами в лучшем случае столь же «невинная и бесцельная штучка», как и «Граф Нулин» или «Домик в Коломне»?..

2

...Ну что ж, — уже эти два освеженные в памяти примера писаревской критической дерзости вполне могут, конечно, послужить известным оправданием для той, мягко говоря, неохоты, с какой многие современные молодые люди воспринимают традиционные усилия некоторых старых своих воспитателей заставить их брать уроки в школе Писарева и близких к нему литераторов.

В самом деле, Пушкина объявил «легкомысленным версификатором», в величайшем создании русской поэзии не сумел увидеть ничего, кроме «апофеозы филистерского взгляда на жизнь», а грандиозное нравственно-философское содержание одного из гениальнейших романов XIX века умудрился «отставить совершенно в сторону», дабы оно не мешало ему перелопачивать «сырые факты» романа на свой лад и толк...

Мало этого?

Ну тогда можно вспомнить еще, как он превознес до небес весьма средний по художественным качествам роман Чернышевского, в «Обломове» Гончарова не увидел «ни глубокой мысли, ни искреннего чувства, ни прямодушных отношений к действительности», только «тщательное копирование мелких подробностей и микроскопически тонкий анализ», а Писемского поставил (по «глубине», изобразительной красочности и «жизненной полноте») не только безусловно выше Гончарова, но даже и Тургене-

ва. Правда, позднее, с выходом «Отцов и детей», приговор этот был явно смягчен, но зато и антинигилистический роман Тургенева превратился в изображении Писарева чуть ли не в манифест «нигилистического» (то есть просветительского) «реализма»...

И это — литературная критика? Это — свидетельство литературного вкуса и художественного чутья, без которых, кажется, к искусству и подходить близко не следует?..

Ну хорошо, пусть так, скажу я. Пусть Писарев слеп, глух, фанфарон и вообще никуда не годный критик. Ну а когда, к примеру, Константин Леонтьев, об изящном эстетизме и тонких стилевых анализах которого нам так убедительно порой рассказывают ныне, — когда Константин Леонтьев пишет о Некрасове: «топорное и неискреннее дарование», «лживая гуманность», — это что, справедливее писаревского изничтожения Пушкина? Или когда не менее читаемый сейчас Василий Васильевич Розанов отлучает от русской литературы Гоголя: «...весь Гоголь, весь — кроме «Тараса» и вообще малороссийских вещей, есть пошлость... Никогда более страшного человека... подобия человеческого... не приходило на нашу землю»?..

Да что Некрасов и Гоголь! Весь эстетизм и стилистическая чуткость Константина Леонтьева не помешали ему, как известно, даже любимую им «Войну и мир» напаялить на школьно-нормативные мерки так называемого «исторического жанра» и сетовать по поводу недостатка в романе исторического «колорита» и «веяний». Да при этом еще повторять упорно и настойчиво, что рядом с «Войной и миром» и «Анной Карениной» в русской литературе можно поставить разве лишь романы г. Марковича... Чем, скажите, это предпочтительнее писаревского предпочтения Писемского Тургеневу или неумеренных похвал Добролюбова по адресу Марко Вовчка, над которыми справедливо иронизировал в свое время Достоевский? И если уж опять пришлось к слову Достоевский, то отождествление его с Великим Инквизитором (основной тезис работы Розанова «Легенда о Великом Инквизиторе Ф. Достоевского») — это что же, более уважительное и близкое к авторской мысли прочтение «Братьев Карамазовых», чем писаревская трактовка «Преступления и наказания»?..

Просто эти «крайности», «дерзости» и «несправедливости» еще не успели набить оскомину. И по ряду достаточно разнообразных причин публика все еще склонна их не замечать, тогда как толки о грубой тенденциозности, антиэстетизме и прочих антикультурных пороках того же Писарева давно уже перестали быть пикант-

ной новостью и щекотать нервы даже самым отсталым провинциальным литературным кумушкам в самых захудалых литературных подворотнях.

Это — во-первых.

Во-вторых же, вот вопрос, над которым, право, тоже стоило бы задуматься. Если эскапады Писарева по адресу тех же, к примеру, Достоевского и Пушкина столь очевидны ныне в своей не состоятельности и подвергаются столь решительному осуждению, то почему, спрашивается, традиции писаревского толкования преступления Раскольникова до сих пор еще, как это знает каждый исследователь творчества Достоевского, имеют весьма широкое хождение в литературе о нем? И почему так трудно отделаться от впечатления, что в сочинениях иных современных литературоведов, совсем как будто бы не похожих на Писарева, так, кажется, и веет незримый дух знаменитого критика, когда они совершают свои нынешние прогулки не только по поэзии современной, но даже порой и Пушкина? Удивительная, казалось бы, степень живучести для «загибов» и «крайностей», давно уже себя дискредитировавших...

Но, в-третьих, не стоит ли в таком случае и присмотреться к писаревским *крайностям* несколько попристальнее?

3

В самом деле, слово это настолько прилепилось к Писареву, что, кажется, давно уже стало чуть ли не главным его опознавательным признаком. Было время, когда из-за этих его «крайностей» и «дерзостей» даже сама мысль о том, что он может быть поставлен в один ряд с Белинским, Добролюбовым и Чернышевским, выглядела едва ль не кошунством. «Буржуазный радикал», «либеральный попутчик» революционной демократии, «идеолог мелкой городской буржуазии» — каких только ярлыков и «классовых атрибутий» не достаивался Писарев, лишь бы не быть причисленным к лику революционно-демократических святых нашего отечественного Пантеона!.. Теперь, правда, принадлежность Писарева к этой почетной когорте ни у кого уже, кажется, не вызывает сомнений. Но еще и совсем недавно авторы осторожных установочно-академических статей никогда не забывали упомянуть печальную склонность Писарева ко всякого рода неумным крайностям, столь отличающим его от подлинных *классиков* революционно-просветительской мысли.

А между тем так ли уж и отличающим?

Да, это именно за Писаревым закрепилась слава ниспровергателя Пушкина, это он объявил его «совершенно неспособным анализировать и понимать великие общественные и философские идеи нашего века».

Но разве еще в середине 40-х годов Белинский не провозгласил, что время уже «лишило большую часть его (Пушкина. — *И. В.*) произведений животрепещущего интереса» и что ныне «школа искусства», к которой принадлежал Пушкин, уже «не может произвести ни одного великого поэта»? И разве Добролюбов не называл такие шедевры пушкинской лирики, как «Нет, нет, не должен я, не смею, не могу...» или «Я вас любил, любовь еще, быть может...», *альбомными побрякушками*? И не утверждал, что если у Пушкина и «проявляется кое-где уважение к человеческой природе, к человеку как человеку», то разве лишь «в эпикурейском смысле», ибо он был «слишком мало серьезен»?

Да, это Писарев прославился тем, что для него «великий Бетховен» или «великий Рафаэль» звучало так же курьезно, как и «великий шахматный игрок Морфи» или «великий повар Дюрсо». Это он, рассуждая о роли искусства и признавая высокое значение литературы, заявил в своей программной статье «Реалисты»: «Обо всех других искусствах, пластических, тонических и мимических, я выскажусь очень коротко и совершенно ясно. Я чувствую к ним глубочайшее равнодушие. Я решительно не верю тому, чтобы эти искусства каким бы то ни было образом содействовали умственному или нравственному совершенствованию человечества».

Но ведь даже и здесь Писарев шел, в общем, за таким «ортодоксальным» классиком революционно-демократической эстетики, как Чернышевский. Называя, как и Писарев, высшей целью искусства содействие умственному и нравственному прогрессу человечества, он ведь тоже специально оговаривал при этом, что имеет в виду «одну только поэзию». Почему? Да вот именно потому, что «другие искусства очень мало делают в этом отношении...».

Конечно, Писарев и применительно к литературе — «утилитарист», каких поискать. За его способность пренебречь любой «художественностью» во имя «дельности» ему не раз кололи глаза даже Белинским, рекомендуя поучиться эстетической чуткости хотя бы у своего предшественника.

Но, простите, не Белинский ли это в поздние свои годы говаривал, что писатели «натуральной школы» «имеют нечто, кроме таланта, и это нечто *важнее* самого таланта»? Не ему ли принад-

лежат поразительные слова, что от произведений позднего Пушкина выигрывало только искусство и мало приобретало общество? И не он ли утверждал в конце 40-х годов, что «теперь посредственное художественное произведение, которое дает толчок общественному сознанию, будит вопросы или решает их, гораздо важнее самого художественного произведения, ничего не дающего сознанию вне сферы художества»?..

Да, наконец, и сам метод критики, постоянно практиковавшийся Писаревым и продемонстрированный им, в частности, в статье «Борьба за жизнь», где утверждается право критика не обращать никакого внимания на идеи самого автора, хотя бы он даже и пытался «провести» их в своем произведении... Что это, как не та же «реальная критика» Добролюбова, который призывал относиться к образам искусства как к самой действительности и настаивал, что в искусстве нам «не столько важно то, что *хотел* сказать автор, сколько то, что *сказалось* им, хотя бы и ненамеренно, просто вследствие правдивого воспроизведения фактов жизни»?..

Так при ближайшем рассмотрении пресловутые «крайности» Писарева и в самом деле оказываются не такими уж, как видим, и крайностями. Можно согласиться, что он был действительно крайне экспрессивен, дерзок, своеобычен в выражении этих своих «крайних» мнений. Но ни одно из них не было все же по существу своему, в самом своем содержании, его исключительным и оригинальным достоянием. Напротив, почти за каждым из них всегда стояло хотя бы принципиальное совпадение с аналогичными суждениями его соратников по просветительскому лагерю, и это легко можно было бы подтвердить еще целой серией достаточно впечатляющих примеров.

Но когда у людей такого интеллектуального масштаба, как Белинский и Добролюбов, Писарев и Чернышевский, возникают совпадения даже в «крайностях», это никак не может быть случайностью. Это наверняка означает, что «крайности» эти тоже имеют отношение к самой логике объединявшей их мировоззренческой позиции. И что, следовательно, во всей эпатазирующей нас сейчас и как бы непосредственно очевидной своей неправоте, упрощенности, прямолинейности и тому подобном они, эти крайности, были как раз вполне осознаны и достаточно тщательно продуманы их авторами. У крупных мыслителей вообще ведь не бывает ничего случайного, выпадающего из общей связи их мирозерцания, а все они были, несомненно, крупными мыслителями, и к Писареву это относится ничуть не меньше, чем к Белинскому или

Чернышевскому. Он был молод, горяч, темпераментен, но он был человеком такого же страстного и цельного мировоззрения. И его отличала такая же последовательность, такая же верность этому мировоззрению, во всем, в любой частности. В том числе — и в любых его «крайностях».

4

Что, однако, я хочу этим сказать?

Только то, что вопрос об отношении к так называемым «крайностям» Писарева вовсе, стало быть, не так прост, как это может показаться на первый взгляд. Ибо по существу своему это отнюдь не вопрос об отношении к нему лично. Это вопрос об отношении к целому духовному, гражданскому и интеллектуальному движению в истории России XIX века, одним из идеологов и выразителей которого был Писарев. А движение это наложило такую неизгладимую печать на духовную, культурную и гражданскую жизнь нескольких поколений русских людей, отозвалось такими глубинными последствиями в дальнейшем движении исторических судеб России, что даже и с эстетикой его вождей и вдохновителей не так-то просто разделаться посредством той расхожей логики, которая столь характерна для сегодняшней молвы и моды: ах, они отвергали Пушкина и Фета, ставили искусство ниже науки, загоняли его в прокрустово ложе социальной утилитарности, следовательно...

Ничего не следовательно. Слишком большая, сложная, драматическая — слишком *живая жизнь* стоит даже за всем этим демонстративным, вовсе не наивным, хотя оттого и не менее очевидным *антиэстетизмом* наших просветителей. И вот почему даже в самых как будто бы явно ложных «крайностях» того же Писарева вы никогда ничего не поймете и никогда не сумеете хоть сколько-нибудь верно их оценить, если не почувствуете в них и за ними эту *живую жизнь* — ту жизнь, что наполняла их страстью и верой и не то что позволяла, а просто обязывала настаивать на этих «крайностях» со всей возможной убежденностью и силой, трубить о них громогласно со всякой удобной литературной трибуны, утверждать их как нечто такое, о чем невозможно молчать, о чем заставляют говорить долг и совесть, о чем просто нельзя, позорно, стыдно думать и говорить как-то иначе!..

Да и что удивительного? Ведь это была еще самая первая, самая юная и страстная пора исповедания и проповеди того нового

мироощущения, которому суждено было сыграть столь значимую роль в исторических судьбах России и которое пришло в Россию — так же как и на Запад — с материализмом Фейербаха. А Маркс недаром писал о Фейербахе, что этот *огненный поток* (Feuer Bach) стал настоящим чистилищем теоретической мысли своего времени. Крещение, которое принимало тогдашнее традиционное интеллигентское сознание (не говоря уж о традиционно религиозном) в этом «огненном потоке», было похоже на подлинный мировоззренческий катаклизм: там, где только что громоздились стройные логические конструкции немецкого классического идеализма, не оставлявшие как будто бы ни малейшего сомнения в том, что весь реальный зримый мир — всего лишь инобытие некоей Высшей Реальности — Духа, Идеи, Логоса, Любви, Божественной Воли и т. д., — там потрясенный фейербаховскими откровениями разум обнаруживал вдруг лишь груды бессмысленных обломков, нагромождение «болезненных галлюцинаций», нелепых «суеверий» и «предрассудков». И что самое поразительное: мир, очищенный от всего этого «идеального вздора» (как скажет позднее Писарев), мир, лишенный ореола и глубины божественной бездонности, обретал вдруг какую-то иную, по-своему очень искусительную притягательность, прельщая соблазном своего перехода в некое простое, ясное, как бы самоочевидное измерение, манящее своей соразмерностью принципам обычного, «эвклидова» разума. Распадался таинственно непостижимый в своей сверхприродной бесконечности мир божественного Космоса, и на месте его оказывалась естественная, природная реальность, которая хотя и не таила в себе никакой иной глубины, кроме той, что доступна чувственно-опытному удостоверению, но зато и не противостояла человеку как нечто принципиально неподвластное его знанию и опыту, разнопорядковое с ним. Напротив, она простиралась перед ним как его прародина и его собственная субстанция, изначально лишенная какого-либо «дуализма», противоречащего тому простому и здравому взгляду на вещи, согласно которому, как писал Добролюбов, «хлеб не есть пустой значок, отражение высшей, отвлеченной идеи жизненной силы, а просто хлеб — объект, который можно съесть». А в центре этой земной реальности, почти там, где раньше было место Бога, в самой высшей точке ее, человек обнаруживал себя. Он обнаруживал себя таким же природным, принадлежащим этому земному, чувственно-достоверному миру существом, все измерения которого всецело укоренены в измерениях этого мира и доступны та-

кому же точному анализу и знанию, как и обращение Земли вокруг Солнца или закон тяготения.

Но если во всем окружающем человека мире нет никакого другого центра, кроме него самого, то, значит, нет и у человеческой истории никаких иных целей и назначения, кроме тех, какие ставит или может поставить перед ней сам человек!.. Значит, и историческая действительность вовсе не есть некий не подвластный человеческому давлению процесс, трансцендентно запрограммированный идеальной логикой Абсолютной Необходимости, но есть действительность, и в самом деле до конца, до последней глубины человеческая, и только человеческая, открытая человеческому действию и, собственно, именно этим действием и формируемая. И, значит, именно от человека, и только от самого человека, зависит, в каком направлении она будет развиваться, станет ли он, земной, природный и общественный человек с его естественным стремлением к счастью и наслаждению, с его природной потребностью в добре, познании, согласии, любви и сотрудничестве с другими, ее действительной, реальной целью!..

Конечно, никакой строго обязательной логической связи между постулатами «теоретического разума», выросшего на материализме Фейербаха, и постулатами «разума практического», обращенного именно к исторической активности, да еще гуманистически нацеленной, нет и, вообще говоря, не может быть. Мы отлично знаем, что «теоретический разум» подобного типа может превосходно сочетаться с самыми различными «эквивалентами» в области «разума практического» — вплоть до агрессивного зоологического индивидуализма.

Но не требуется особо большой проницательности, чтобы понять, почему в XIX веке история сомкнула этот теоретический разум прежде всего с настроениями социального протеста, жажды социальной гармонии и справедливости. Особенно у нас, в России, стоявшей на пороге грандиозных социальных потрясений. Во всяком случае, Писарев оказался пророчески прав, когда писал в своей знаменитой «Схоластике XIX века»: «Ни одна философия в мире не привьется к русскому уму так прочно и так легко, как современный, здоровый и свежий материализм». Исторически действительно сложилось так, что именно русское оппозиционно-освободительное, революционное сознание и движение нашли в этой философии свое теоретическое оправдание и благословение.

И это и есть тот пункт в генезисе и содержании такого явления, как русское просветительство, который более всего нам ва-

жен в контексте наших нынешних размышлений о Писареве. Ибо для понимания его со всеми его «крайностями» как раз и важно то, что именно это новое мироощущение, рождавшееся в «огненном потоке» фейербаховского материализма, и оказалось тем духовным шлюзом, через который высвобождалось к исторической активности прежде всего само живое, естественное, непосредственное нравственное чувство негодования и протеста, постоянно возбуждаемое во всех честных сердцах российской действительностью. Соединяясь с мировоззрением, отрицавшим какую-либо иную точку отсчета духовных, исторических и социальных ценностей, кроме интересов и потребностей реального человека, оно, это непосредственное нравственное чувство, обнаруживало, что оно, оказывается, совершенно правомочно добиваться полного своего удовлетворения, ибо оспаривать эту его правомочность можно только с точки зрения отживших идеалистических химер. Долой же эти химеры, эти болезненные галлюцинации всякого рода трансцендентных обоснований «разумности» существующего миропорядка с его злом и страданиями, «запрограммированности» этого зла какими-то иными, неподвластными человеку высшими силами! Зло и страдания абсолютно безнравственны, как безнравственны несправедливость, насилие, социальное неравенство, и они должны быть уничтожены!

Вот вывод, который не только сообщал живому чувству протеста против зла мощный импульс действенности, но и придавал ему статус едва ли не центрального жизнеориентирующего духовного настроения, превращал его в главный нравственный двигатель жизни. Вот почему уже Белинский называет достижение «благосостояния», равно простертого на всех членов общества, «*высочайшим и священнейшим* интересом общества». И это не просто слова, не просто «теоретическая формула», как не просто формула и рассудительные, чисто просветительские разъяснения Добролюбова или Чернышевского по поводу того, что «естественные» стремления человечества, «приведенные к одному простому знаменателю», могут быть выражены так: «чтобы всем было хорошо». За этими *центральными* формулами наших просветителей — подлинная, живая страсть, мощный заряд того самого чувства, которое заставит чуть позже и Писарева заявить — как всегда, резко и категорически: «Конечная цель всего нашего мышления и всей деятельности каждого честного человека все-таки состоит в том, чтобы разрешить навсегда неизбежный вопрос о голодных и раздетых людях; вне этого вопроса нет решительно ничего, о чем бы

стоило заботиться, размышлять и хлопотать» — «вопрос этот и сам по себе так громаден и так сложен, что на его разрешение требуется вся наличная сила и зрелость человеческой мысли, все напряжение человеческой энергии и весь запас собранных человеческих знаний...»

Но если именно здесь, в этом непосредственном нравственном чувстве, главный духовный нерв всей деятельности наших шестидесятников; если именно в соединении этого живого, непосредственного чувства с логикой «теоретического разума» фейербахианского типа — контрапункт всего их мирозозерцания, то, стало быть, именно здесь и нужно искать ключ к любой реалии этого мирозозерцания. В том числе — и к их эстетическим «крайностям».

В самом деле: коль скоро нет у человечества в конечном итоге более великой цели, чем «искоренение бедности и невежества», и каждый честный человек должен отдать этому делу свою наличную силу и энергию, то почему, спрашивается, должен быть здесь каким-то исключением художник? Толкуют что-то о законности эстетического наслаждения, о прекрасных чувствах, испытываемых при прослушивании музыки или созерцании картин... Но ведь как же можно не понимать, что «когда в обществе есть не только голодные люди, но даже голодные классы, то обществу рано, нелепо, отвратительно, неприлично и вредно заботиться об удовлетворении других потребностей второстепенной важности, развившихся у крошечного меньшинства сытых и разжиревших людей»? И чем общество, которое не имеет достаточно хлеба, чтобы хотя бы накормить всех своих членов, но в то же время «заботится о музыкальных консерваториях, об операх, балетах, картинах и статуях», — чем такое общество лучше глупого дикаря, который «ходит нагишом и босиком и в то же время украшает себя золотыми браслетами и жемчужными ожерельями»?..

Вот истинный *духовный центр* всего Писарева. Проведите от этого категорического нравственного императива прямую к любой из его «крайностей» — и вы получите их истинный смысл и наполненность. В том числе и логику его знаменитой категорической антитезы:

«Поэт — или великий боец мысли, бесстрашный и безукоризненный «рыцарь духа», как говорит Генрих Гейне, или же ничтожный паразит, потешающий других ничтожных паразитов мелкими фокусами бесплодного фиглярства. Середины нет. Поэт — или титан, потрясающий горы векового зла, или же козявка, ко-

паюшаяся в цветочной пыли... В первом случае он — Шекспир, Дант, Байрон, Гёте, Гейне. Во втором случае он — г. Фет. В первом случае он носит в себе думы и печали всего современного мира. Во втором — он поет тоненькою фистулою о душистых локо-нах...»

5

Но здесь я уже ясно слышу разочарованный голос моего современника, слишком легко уверовавшего в логику тех современных софизмов, согласно которым неопровержимо выходит, что читать авторов, подобных Писареву, — дело пустое и неблагодарное.

— А, так вы это к тому, что они вдохновлялись добрыми намерениями, преследовали самые благие цели и вообще горели всяческими святыми чувствами?.. Ну, знаете, кто только не горел... И если вам кажется несерьезной «расхожая» эмоциональная логика нынешнего к ним недоверия, то чем серьезнее предлагаемая вами логика их оправдания? Благими намерениями вымощена, как известно, дорога в ад...

Ну что ж, объяснимся и по этому поводу. И пусть это будет последнее здесь объяснение.

Во-первых, я вовсе не собираюсь в этой статье кого-либо оправдывать, в том числе и Писарева. Хотя бы потому, что он вовсе и не нуждается, на мой взгляд, в каких-либо оправданиях. Да и задача у меня другая: я хотел бы пригласить к размышлению, а не заниматься полушкольным делом выведения баллов за поведение.

Но, во-вторых, я должен все же сказать, что даже и в пределах этой задачи установление факта «добрых намерений» у автора, подвергаемого рассмотрению, вовсе не кажется мне таким уж пустым и бесполезным делом. Благими намерениями вымощена дорога в ад? Да, это верно. Как верно и то, что в силу причудливой исторической диалектики даже и самое отвратительное зло может выступать как часть той силы, которая, если верить Мефистофелю Гёте, хоть и хочет зла, да совершает благо.

Однако все это — игры слепой социальной стихии, а нам, людям, коль скоро мы хотим все же выбраться из-под ее власти, приходится рассчитывать только на нашу человеческую свободу. И здесь нам без «добрых намерений» никак не обойтись. Хотя бы потому, что там, где они есть, искренние и истинные, у нас остается, по крайней мере, надежда, что не все, может быть, окажется

в наших расчетах ложным и даже сами наши ошибки принесут пользу тем, кто потом пойдет за нами и проверит наш путь. Ведь там, где таких намерений нет, и проверять нечего.

Вот почему факт наличия «добрых намерений» у поэта, мыслителя, общественного деятеля — факт очень серьезный, заслуживающий всяческого внимания, и любая ирония над «святым горением» здесь вряд ли уместна. Особенно когда это горение достигает такого накала, как это было у героев нашего размышления, один из которых буквально *сгорел* от титанического журнального труда, целиком отданного «высочайшим и священнейшим интересам общества», другой через полтора десятилетия и в еще более молодом возрасте повторил его путь, третий поплатился пожизненной каторгой, а четвертый, самый «дерзкий», тоже попробовал не один год Петропавловки, и кто знает, как закончилась бы его жизнь, если бы не нелепая гибель, когда ему не исполнилось еще и двадцати восьми лет. «Кто не горел...» Нет, простите, — так «гореть» способны немногие, и никакие софизмы о «бездуховности» подобного рода «горения» не способны умалить нравственную и духовную его привлекательность. Ибо если неподкупная и непритупляющаяся острота живого, непосредственного нравственного чувства, властно не дающего тебе жить в свое удовольствие, когда рядом с тобой горе, страдания, несчастья других, не есть реальная человеческая духовность, то что же тогда духовность вообще? Неужели больше заслуживает этого имени хотя бы и годами выработанная способность погружаться в экстатическое состояние единства с Абсолютом, отрешаясь от всего земного, или ревнивая забота о личной «чистоте» и душевном комфорте, покупаемая ценой отгорожения себя от всего окружающего мира с его бедами, злом и несовершенством? Но ведь как характерно, что такого рода «духовность» беспощадно обличали в своих собратях по религии даже величайшие представители той самой религиозной традиции, которая как будто бы куда выше других ценит идеал «бесстрастия», погружения в «нирвану», — великие религиозные реформаторы Индии Рамакришна и Вивекананда, сердце которых было открыто страданиям их несчастной нищей родины и раньше всех заповедей знало и верило, что нельзя идти с высокой проповедью к босым, нищим, голодным, раздетым и не накормить их, не одеть...

«Если я говорю языками человеческими и ангельскими, а любви не имею, то я — медь звенящая или кимвал звучащий. Если имею дар пророчества и знаю все тайны, и имею всякое познание

и всю веру, так что могу и горы переставлять, а не имею любви, — то я ничто», — говорил апостол Павел.

Нет, даже и они *здесь* не против, а *рядом* с тем же Писаревым, как рядом с ним здесь и Лев Толстой, отчаянный антикультурный нигилизм которого, рожденный из того же нравственного источника, не случайно так напоминает собою многие дерзкие «крайности» его мировоззренческого антипода. И разве не рядом с Писаревым в *этом* и Блок, писавший: «...не забывать о социальном неравенстве, не унижая великого содержания этих двух малых слов ни “гуманизмом”, ни сантиментами, ни политической экономией, ни публицистикой. Знание о социальном неравенстве есть знание высокое, холодное и гневное...»

Не забудем, наконец, что ведь даже и Достоевский сделал своего Великого Инквизитора великим страдальцем за людей и запечатлел на его устах поцелуй Христа.

Этот поцелуй Христа — если уж воспользоваться этим прекрасным символом — горит и в сердце Писарева. И вот почему так трудно спорить с ним, даже когда он явно как будто бы не прав. В его неправоте, как это обычно и бывает, когда логика рождается из живого, сильного и истинного чувства, все равно есть всегда некая высшая правота — правота странная, часто однобокая и несправедливая, но все равно высокая и покоряющая. И как бы успешно и убедительно ни доказывали вы себе, споря с ним, что его инвективы против Пушкина несправедливы и антиисторичны, а нигилизм по отношению к музыке или живописи совершенно несостоятелен, все равно вы будете беспокойно чувствовать в себе этот недоверчиво-строгий, этот требовательно и страстно обращенный к вашей совести писаревско-толстовский вопрос: а как же быть с тем горем, несчастьями, страданием, которые вот здесь, сейчас, рядом с вами, вокруг вас?.. Как быть со злом, которое множится вокруг вас, душит и давит людей, пока вы отдаетесь божественным красотам пушкинского стиха или рафаэлевских красок?..

Конечно, это то, что называется нравственным максимализмом. Но вы никуда не уйдете от жалящих вопросов этого максимализма, пока реально будет существовать *общественная ситуация*, его питающая. И пока, следовательно, будет существовать *реальная антиномия человеческой культуры*, при которой высокие и истинные духовные ценности искусства и мысли действительно могут существовать и порою даже создаваться в практическом отвлечении от самых жгучих и самых безусловных в своей

праве запросов и ожиданий нравственной совести человечества, а то и в прямом противопоставлении им...

Ибо, в-третьих, в том-то и дело, что крестовый поход нравственности против эстетики, который объявили Белинский и Чернышевский, Писарев и Толстой, вовсе не был выражением лишь каких-то чисто субъективных противоречий их мировоззрения, не нашедших верного теоретического разрешения. Это был результат честного и горького признания того, что в самой *объективной* реальности мы постоянно имеем перед собой парадоксальный, но, увы, неоспоримый феномен *сосуществования* под одним небом красоты и зла — сосуществования, с которым действительно не может и не должно примиряться нравственное чувство человека. Иными словами, это была реальная антиномия живого человеческого духа, страдающего от необходимости мириться в самом себе с неизбежной противоречивостью своего тяготения к добру и красоте и не имеющего права не страдать от этого, пока он остается человеческим.

Вот почему, пока возможность страданий, создаваемая реальными антиномиями человеческой истории и культуры, существует, проблема, заключенная в *антиэстетизме* Писарева, тоже будет оставаться проблемой живой и острой, и каждая новая эпоха будет требовать своих Писаревых, и они, при всей неправоте своих крайностей, своей жажды решить реальную антиномию добра и красоты путем умаления прав красоты, именно в этих крайностях и несправедливостях своих как раз и будут более всего, пожалуй, привлекательны и симпатичны!..

— Но ведь все-таки то, что сделал Писарев с Пушкиным, то, что он говорил о Фете или Рафаэле, это действительно ужасно! Все-таки его решение реальной антиномии человеческой культуры не перестает быть ложным и даже опасным оттого, что было рождено самыми лучшими и самыми святыми нравственными побуждениями! Разве это не так?

Да, так, да, ужасно, да, не перестает. Но, повторяю, я и не собираюсь это отрицать и хоть сколько-нибудь «обелять» и «оправдывать» очевидные заблуждения Писарева указанием на их нравственные стимулы. Я хотел только показать, что с такими явлениями, как Писарев, нельзя обходиться по известному рецепту Агафьи Тихоновны — нельзя отвергать его «крайности», не отвергая одновременно и те истоки и стимулы, которыми эти крайности были рождены и с которыми они соединены неразрывно. Иными словами, я хотел только указать на тот *методологический*

принцип, которым следует руководствоваться всякой серьезной мысли, если она хочет разобраться в интеллектуальных и духовных явлениях такого масштаба и уровня, как Писарев. Я попытался, правда, продемонстрировать этот принцип применительно только к той логической связи, которая соединяет «крайности» Писарева с нравственно-духовным центром его мироотношения. Но я недаром оговаривал в свое время, что ключ к мирозерцанию наших просветителей — в том контрапункте, которым энергия их нравственных стимулов смыкается с их «теоретическим разумом», ведущим свою родословную от фейербаховского материализма. Поэтому, чтобы разобраться с «крайностями» Писарева действительно до конца, нужно провести от них такие же логические «прямые» и к этому, второму «центру» просветительского мировосприятия. Только тогда они предстанут во всей действительной полноте и сложности своего содержания и смысла. И только тогда, возможно, станет до конца понятно, почему Писарев избрал именно то решение вопроса, которое он избрал, и почему ценности, которыми он решился пожертвовать именно потому, что они были для него «второстепенными», оказались для него второстепенными.

Однако демонстрация этих возможностей уже далеко выходит за пределы моих собственных возможностей в данном очерке. Поэтому скажу только, что, когда вы проделаете этот путь, вы и здесь убедитесь в той же неприменимости методологии Агафьи Тихоновны и вынуждены будете признать, что, приняв одно, вы обязаны принять и другое. Иными словами, вы и здесь убедитесь, что чтение Писарева — весьма серьезная школа для мысли, желающей найти истинное разрешение тех антиномий, которые привели Писарева к его «антиэстетизму». Я бы сказал даже больше — *обязательная* школа для такой мысли, ибо, не выдержав *испытание Писаревым*, не пройдя путем его мысли и духа, она не может рассчитывать на то, чтобы не повторить — так или иначе — его ошибок.

Вы действительно имеете предложить нечто лучшее, чем он?

Прекрасно. Но пройдите-ка сначала это испытание, проверьте надежность своих решений напором его логики и духа. И если вы это выдержите, то тогда, может быть, мы вам и поверим...

РОМАН-ПРОЩАНИЕ, РОМАН-ПРЕДВЕСТИЕ

Роман «Униженные и оскорбленные» занимает совершенно особое место в творчестве Достоевского. И — в его жизни.

Попробуем перенестись в зимний Петербург декабря 1860 — января 1861 года, когда подписчики нового журнала «Время», объявленного под редакторством Михаила Михайловича Достоевского (старшего брата писателя), получили, наконец, первый его номер, который и открывался этим романом (первая часть; последующие три части и Эпилог заняли еще шесть номеров — по седьмой, июльский, включительно).

И попробуем представить себе, что же могло сказать тогдашнему читателю и критике имя Федора Достоевского. Как звучало оно в начале 60-х годов, какие представления и чувства могло вызывать, какие ожидания возбуждало, будучи обозначено в авторском титуле нового, никому еще не известного произведения?..

Тот образ, который мы можем сегодня с известной долей уверенности воссоздать как, вероятно, более или менее общее и достаточно устойчивое представление о Достоевском, сложившееся к этому времени у читающей публики и в литературных кругах, был, несомненно, результатом очень сложного наложения друг на друга нескольких очень разных пластов восприятия его творчества и его судьбы. Это была писательская репутация неоднозначная, сложная, вобравшая в себя всю противоречивую негладкость уже пройденного к этому времени Достоевским творческого и личного пути.

Вспомним основные вехи этого пути.

В самом начале — внезапный, стремительный, поистине обальный, поистине ошеломительный успех «Бедных людей» — первой вещи, с которой в 1846 году вошел в русскую литературу молодой, никому до этого не известный двадцатичетырехлетний

литератор, вчерашний военный инженер, только что оставивший службу ради занятий литературой. Бурный восторг Григоровича и Некрасова, первых читателей «Бедных людей» («Новый Гоголь явился!»); сначала недоверие («Что-то Гоголи у Вас как грибы растут!»), потом еще больший восторг Белинского, немедленно потребовавшего от Некрасова, чтобы тот привел к нему молодого гения («Да понимаете ли вы сами-то, что это такое вы написали?!»); дружная почетная ненависть рептильной журналистики; единодушное признание нового выдающегося таланта всей серьезной тогдашней русской критикой; блистательный разбор романа Белинским, который сделал «Бедных людей» чуть ли не манифестом так называемой «натуральной школы», нового реалистического направления в русской литературе, развивавшего пушкинскую и гоголевскую традиции художественной правды и гуманного сострадания маленькому человеку...

А затем — начиная с «Двойника», следующей повести Достоевского, — постепенное всеобщее охлаждение, все более убийственное «разложение» (как скажет позднее, в 1847 году, сам Достоевский) его «славы в журналах». Уничижительные отзывы критики (Аполлон Григорьев, С. Шевырев, Константин Аксаков) о «Двойнике» («чудовищное создание», «неприятный и скучный кошмар», «где талант, который мы видели в первой повести?»); вялая защита повести Белинским; отрицательный отзыв его о новом рассказе Достоевского «Господин Прохарчин», приведшем «всех почитателей таланта г. Достоевского в... неприятное изумление»; затем настоящий разгром «Хозяйки» («все изысканно, натянуто, на ходулях, поддельно и фальшиво») и, наконец, полное, окончательное разочарование: «Надулись же мы, друг мой, с Достоевским-гением!.. Я, первый критик, разыграл тут осла в квадрате...» (из письма Белинского П.В. Анненкову)...

А вслед за этим — ссора с Некрасовым и Панаевым, которые в 1847 году становятся редакторами «Современника»; все большая кабала Достоевского у редактора «Отечественных записок» А. Краевского, в журнале которого он продолжает сотрудничать; мучительные попытки вернуть былую славу («Мне все кажется, что я завел процесс со всею нашею литературой, журналами и критиками...»); лихорадочная работа в долг, под забранные вперед деньги... И в результате — все более неотвязно прикрепляющаяся к нему, как он опять сам же и определит, «сомнительная известность» — горькая слава несостоявшегося гения, который поразил всех первым, лишь случайно, по-видимому, удавшимся произведе-

дением, но потом быстро выдохся и показал больше сомнений, чем таланта...

Правда, последние вещи Достоевского 40-х годов — «Слабое сердце», «Белые ночи», начало «Неточки Незвановой» — встречают несколько более благожелательный прием у читателей и критики, а разрыв с прежними литературными друзьями в какой-то мере начинает компенсироваться новым кругом знакомых, с которыми он сближается. С весны 1847 года Достоевский начинает посещать «пятницы» у М. Петрашевского, а зимой 1848— 1849 годов втягивается постепенно и во все более прочные тайные связи с избранным окружением петрашевцев С. Дурова и Н. Спешнева. Он становится истовым заговорщиком, отдаваясь тайной революционной деятельности со всей романтической своей страстностью, и жизнь его все больше начинают заполнять интересы, отвлекающие от болезненных впечатлений его «сомнительной известности» и открывающие как будто бы путь к ее преодолению.

Но — в ночь на 23 апреля 1849 года — арест, Петропавловская крепость, полгода допросов, суд, жестокая комедия приготовления к казни на Семеновском плацу, момент, когда он был уже уверен, что жить осталось всего несколько минут... И — четыре года каторжных работ в Омском остроге, потом еще пять лет военной службы в Семипалатинске, сначала рядовым, потом унтер-офицером и лишь с октября 1856 года прапорщиком. Страстное стремление вырваться из глухого гражданского небытия бессрочной солдатчины, вернуться в жизнь; написанные с этой целью в 1854 и 1855 годах два верноподданнических стихотворения, которые стоили Достоевскому желчного памфлетного выпада со стороны бывшего приятеля, теперь соредактора «Современника» И. Панаева, напомнившего читателям журнала о некоем «маленьком гении», с которым все когда-то носились, предрекая ему великое будущее, но который теперь по справедливости «совсем забыт»... Затем, после восстановления в правах и женитьбы на М.Д. Исаевой, с которой Достоевский познакомился в Сибири и любви которой страстно домогался, — выход в отставку и первые попытки возвращения в литературу (повести «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково и его обитатели»). И, наконец, после нескольких месяцев жизни в Твери, переезд в Петербург (в декабре 1859 года), реальное возвращение в литературную среду, в общественную и культурную жизнь...

А здесь между тем — после более чем десятилетнего его отсутствия — все уже новое. Новая атмосфера подготовки и широкого

гласного обсуждения готовящейся великой реформы освобождения крестьян; множество новых журналов и газет, возникших и непрерывно продолжающих возникать, словно грибы после дождя, в ситуации широкого либерально-демократического общественного подъема и обновления; новое поколение читателей с новыми вождями и властителями дум — Н. Чернышевским и Н. Добролюбовым, фактическими руководителями «Современника», который по-прежнему, но уже в новом идейном качестве органа нарождающейся революционной демократии сохраняет свое безусловное журналистское первенство в русской печати... И — что особенно важно — совсем новая, бурно выросшая за это десятилетие литература, далеко ушедшая от тех первых своих опытов, которые составили когда-то славу «натуральной школы» и среди которых высшими достижениями были лишь самые ранние произведения только еще начинавших тогда А. Герцена, И. Гончарова и И. Тургенева. Теперь, к 1860—1861 годам, перед читателем была совсем другая — развитая, зрелая, блистательная — литература, многие представители которой, вышедшие из «натуральной школы», приобрели уже славу крупнейших, знаменитых писателей. Тургенев, так ярко начавший в 40-е годы «Записками охотника», становится к этому времени уже автором и «Рудина», и «Дворянского гнезда», и «Накануне»; Л. Толстой, дебют которого — «Детство» — состоялся еще в 1852 году, тоже вырастает в большого, всеми признанного мастера прозы, и за его плечами уже и вся автобиографическая трилогия, и знаменитые «Севастопольские рассказы», и рассказы из кавказского военного быта, и «Люцерн», и «Утро помещика», и «Семейное счастье». В замечательного драматурга, автора множества превосходных пьес, в том числе и «Доходного места», и «Воспитанницы», и «Грозы», превращается А. Островский; И. Гончаров уже автор и «Фрегата «Паллады»», и «Обломова», Н. Щедрин — «Губернских очерков»; славу признанного виднейшего поэта русской демократии приобретает Н. Некрасов, и даже мало кем замеченные в 40-е годы А. Сухово-Кобылин и А. Писемский становятся широко известными, популярными писателями: один — нашумевшей «Свадьбой Кречинского», другой — романом «Тысячи душ». Немалую популярность успевает приобрести своими повестями «Мещанское счастье» и «Молотов» молодой Н. Помяловский, да и многие другие, менее значительные, но в те годы тоже весьма известные писатели и поэты второго плана (такие, как Н. Успенский, Марко Вовчок, А. Плещеев, А. Майков и т.д.). Внушительный список, о котором не стоит за-

бывать, — особенно когда приходится читать разного рода соблазнительные историко-литературные мифы о том, что якобы именно эпохи общественной реакции особо благоприятны для развития художественной культуры, тогда как периоды общественных подъемов в этом отношении бедны и однообразны...

Но этот же список, как нетрудно понять, незримо должен был предстоять и Достоевскому, когда тот вернулся в литературу и вновь попытался привлечь к себе внимание читателей и критики. Как выглядел он на этом фоне и в обстановке совсем новой, увлекавшей публику общественно-литературной борьбы вокруг важнейших проблем развития страны?..

В том-то и дело, что поначалу практически почти никак. Его возвращение, как это показал уже опыт печатания «Дядюшкина сна» и «Села Степанчикова» в 1859 году в журналах «Русское слово» и «Отечественные записки», прошло почти незамеченным. И если в отношении «Дядюшкина сна» — «вещицы», по собственному определению Достоевского, «голубинового незлобия и замечательной невинности», которая была написана «единственно с целью опять начать литературное поприще и ужасно опасаясь цензуры (как к бывшему ссыльному)», — он вряд ли и сам мог рассчитывать на что-либо иное, то фактический провал «Села Степанчикова», совершенно не замеченного критикой, а в литературных кругах встретившего прием более чем прохладный (известен был отзыв Некрасова: «Достоевский вышел весь... Ему не написать ничего более...»), был им тяжело пережит. На эту вещь он возлагал большие надежды, надеясь не просто напомнить ею о себе, но и восстановить свою литературную репутацию («...если публика примет мой роман холодно, то, признаюсь, я, может быть, впаду в отчаяние, — писал он брату. — На нем основаны все лучшие надежды мои и, главное, упрочение моего литературного имени»).

Правда, в конце 1860 года издатель П. Основский выпускает первое двухтомное собрание сочинений Достоевского, включившее в себя лучшее из написанного им в 40-е годы. И благодаря этому широкие круги читателей нового поколения получают возможность составить себе достаточно полное представление о вновь появившемся на литературной арене писателе с загадочной и легендарной судьбой. Кроме того, в сентябре 1860 года газета Ф. Стелловского «Русский мир» публикует «Введение» и первую главу «Записок из Мертвого дома» — знаменитой впоследствии каторжной книги Достоевского, и эта публикация сразу же вызывает в читающей публике громадный интерес.

Но как ни важны были оба эти события в жизни Достоевского, он не мог не понимать, что надежды на упрочение своего литературного имени он должен был связывать все же не с ними. Собрание сочинений возвращало читателю «Бедных людей», «Белые ночи» и «Неточку Незванову» — лучшее из написанного им. Но это были *старые* вещи. А вот *новое* оказалось представлено как раз теми самыми «Дядюшкиным сном» и «Селом Степанчиковым», которые не имели никакого читательского успеха.

Что же касается «Записок из Мертвого дома», то было слишком очевидно, что интерес к ним возбуждается и будет поддерживаться прежде всего резкой необычностью, своего рода экзотичностью самого жизненного материала (жизнь каторжников) и книгу будут ценить прежде всего за рельефность и точность передачи этого материала, за мастерство почти документального свидетельства.

А он ведь жаждал другого. Он жаждал восстановления своего имени писателя-поэта, писателя-художника, способного создавать поэтические вымыслы, более реальные, чем сама жизнь, и вместе с тем потрясать читателя их внутренней «страстностью», заставлять его над этими вымыслами «слезами обливаться». Он жаждал славы поэта, а не мемуариста, художника, а не свидетеля, и вот почему именно «Бедные люди» — высшее создание его поэтического гения, его гордость и слава — и становятся со времени провала «Двойника» настоящим его кошмаром и проклятием, недостижимым, хотя им самим же достигнутым когда-то идеалом, который он никак не может теперь превзойти, на который поневоле все время равняется и которым сам себя все время мучит, подгоняет и подбадривает. Чуть ли не каждую вещь, начиная с «Двойника», он пишет в надежде, что «выйдет лучше» «Бедных людей», и в процессе работы ему и в самом деле начинает казаться, что «выходит», и он уже уверяет и себя самого и друзей, что это действительно так... Но вот новое произведение появляется наконец на журнальных страницах, с ним знакомятся читатели и критика, и обнаруживается, что не только не вышло лучше «Бедных людей», но даже и близко к ним опять не удалось подойти... И каждый такой неуспех, по его собственному признанию, «производит в нем болезнь», и он начинает терять веру в себя, и снова собирается с силами, и снова пытается перешагнуть заколдованную черту — уровень «Бедных людей», и снова это не получается... Не получается ни в 1847 или 1848 году, ни теперь вот, в 1859-м, — с «Дядюшкиным сном» и «Селом Степанчиковым»...

Вот почему и в начале 1860 года, то есть уже после публикации этих повестей и еще до выхода собрания сочинений и первых глав «Записок из Мертвого дома», мы застаем его писательскую репутацию в том же самом, в сущности, состоянии, что и в последние предкаторжные годы. По-прежнему он никак не может освободиться от проклятия своей «сомнительной известности», по-прежнему обуреваем жадой литературного реванша, по-прежнему мечтает «напомнить», наконец, «о себе», «восстановить свое литературное имя»...

Такова была та обстановка, в которой весной 1860 года он принимается за новый роман и работает над ним вместо первоначально предполагавшихся трех месяцев больше года, дописывая последующие его части в то время, когда с предыдущими уже знакомятся читатели журнала, — прямо по ходу публикации, непосредственно в очередной номер. Понятно, что «Униженные и оскорбленные» писались им с теми же прежними надеждами и целями (в мае 1860 года он признавался своей близкой знакомой А.И. Шуберт: «Воротился я сюда и нахожусь в вполне лихорадочном положении. Всею причиною мой роман. Хочу написать хорошо, чувствую, что в нем есть поэзия, что от удачи его зависит вся моя литературная карьера...»). И можно предположить, что на этот раз, после двух неудач своего нового, послекаторжного, вступления в литературу, это ощущение должно было быть особенно острым, а понимание того, что еще одна неудача может перечеркнуть все его надежды, — особенно отчетливым...

И это действительно так. Во всяком случае, по самому роману видно, на какие поистине необычные и, в сущности, отчаянно рискованные вещи решился он в нем, чтобы на этот раз гарантировать себе литературный успех, выйти из проклятой полосы литературного невезенья.

Прежде всего, он решается здесь на то, чего никогда не делал раньше и никогда не будет делать впоследствии. Он решается ввести в роман *историю собственной литературной судьбы* 40-х годов, почти в открытую рассказать обо всем, что с ним тогда случилось. Ведь и первый большой роман, с которого начал в «Униженных и оскорбленных» свою литературную деятельность Иван Петрович, один из главных героев книги, и тот «шум и гам», что поднялся в литературном мире еще задолго до появления этого романа, и «критик Б.», который, прочитав рукопись романа, «обрадовался, как ребенок», и последующее охлаждение «критика Б.», и его смерть, и дальнейшие неудачи Ивана Петровича, пре-

вратившегося постепенно в литературную «почтовую клячу», и его взаимоотношения со своим «антрепренером», и отзывы враждебной критики — все это реальная, почти не зашифрованная, почти документально точная (от изложения содержания первого романа Ивана Петровича до отзывов критики) история самого Достоевского 40-х годов: история появления его «Бедных людей», его отношений с Белинским, с издателем «Отечественных записок» Краевским («антрепренер»), история последующего «разложения» его «славы в журналах».

И это не могло не быть совершенно ясно всем, кто помнил или знал его историю, — тут ведь перед нами автобиографизм совсем иного рода, чем бывает обычно, когда писатель использует какие-то факты своей жизни в рисунке судеб своих героев, творчески претворяя в сюжете произведения что-то лично пережитое. Такое претворение мы можем обнаружить, кстати, и в «Униженных и оскорбленных» — в изображении отношений Ивана Петровича и Наташи, общий характер которых, по мнению многих исследователей, отразил в себе некоторые черты отношений между Достоевским и М. Исаевой, его будущей женой, решившей предпочесть ему поначалу некоего бесхарактерного, слабого, инфантильного, эгоистичного уездного учителя Вергунова. Но кто из читателей «Униженных и оскорбленных» мог об этом догадываться? Подобного рода «скрытого» автобиографизма в литературе всегда предостаточно, много его будет позднее и у Достоевского. В изображении литературной судьбы Ивана Петровича было другое — тут был автобиографизм не отрывочный и не преображенный, а почти, повторяю, документально точный и совершенно прозрачный! И это значит, что именно на его «прозрачность», на его «узнаваемость» Достоевский, никогда больше не решавшийся на подобное, в данном случае и рассчитывал. Шаг, как видим, и в самом деле крайне смелый — «напомнить» о себе не просто новым романом, но еще и так, впрямую, рассказав читателям свою реальную судьбу! Сколько упреков в нескромности, в саморекламе, в литературном тщеславии мог он такой своей решимостью заслужить!..

Однако Достоевский учел эту опасность. И, можно думать, учел очень обдуманно. Изображая свою собственную литературную судьбу в литературной судьбе Ивана Петровича, он находит единственный и великолепный способ (хотя стоил он ему, надо думать, многого) обезоружить будущих своих злопыхателей. Он — устами Ивана Петровича — сам, в открытую, признает свою ли-

тературную судьбу незадавшейся, сам смеется над критиками, глубокомысленно находившими в его произведениях следы слишком тщательного труда, сам называет себя почтовой клячей — то есть сам причисляет свою литературную продукцию конца 40-х годов к обыкновенной журнальной литературной работе, сам отказывается от каких-либо претензий считать ее чем-то выдающимся, просто недооцененным критиками!..

Мало того, в журнальной публикации романа он дает ему даже и такой совсем уже недвусмысленный подзаголовок (в дальнейшем он был снят): «Из записок неудавшегося литератора»...

Но ведь это, если вдуматься, тоже был отчаянный шаг — даже, может быть, еще более смелый и рискованный! Ведь нельзя не почувствовать, что весь этот великолепный и демонстративный самокритицизм таил в себе и некий иной, гордый смысл. Потому что, признавая Ивана Петровича (себя 40-х годов) неудавшимся литератором, Достоевский тем самым как бы и отмежевывался от себя прежнего, себя-неудачника. Он ставил этим как бы точку на пройденной полосе своей жизни, прощался с ней, как бы заявлял во всеуслышанье, что такого теперь с ним больше не повторится, что теперь он — другой, раз уж сам способен признать себя прежнего неудачником... Это был действительно великолепный, гордый вызов, брошенный в лицо всем его недоброжелателям.

Но ведь легко понять, что такой вызов мог сойти, как говорится, Достоевскому с рук только в том случае, если бы новый роман его и в самом деле оказался, наконец, по иную сторону от былой черты неудач и тем оправдал бы и подтвердил его великолепную уверенность в том, что теперь он — другой!..

Вот, стало быть, чем рисковал Достоевский, вводя в роман свою литературную судьбу и вручая ее судьбе романа. И вот, стало быть, какую ставку делал он на этот роман — поистине последнюю, отчаянную, потому что так рисковать своей литературной репутацией можно только раз в жизни: либо чет, либо нечет, либо пан, либо пропал...

Однако когда делают ставку такого уровня, такой последней цены, то принимают, как правило, все меры и к тому, чтобы игра была беспроеигрышной. И, вглядываясь в роман, вдумываясь в него, можно прийти к заключению, что Достоевский, полностью отдавая себе в этом отчет, именно такие «меры» здесь и продумал. И продумал очень тщательно. Недаром же он пошел здесь совсем по иному пути, чем раньше, когда, пытаясь превзойти собствен-

ных «Бедных людей», все время искал какие-то другие, новые мотивы, темы и решения (хотя и в общих пределах гоголевско-пушкинской традиции) — то увлекаясь изображением психологического двойничества («Двойник»), то пробуя краски «жестокосердого романа» («Хозяйка»), то акцентируя комические и сатирические элементы, элементы социального обличительства («Дядюшкин сон», «Село Степанчиково»), то, напротив, разрабатывая sentimentalную поэзию «слабых сердец» («Белые ночи») и т.д. Здесь же, в «Униженных и оскорбленных», никаких новаций по сравнению с лучшими прошлыми его вещами, и прежде всего с «Бедными людьми», совсем почти и нет. Напротив, впечатление такое, что роман весь построен на воспроизведении уже опробованных, проработанных Достоевским и уже «оправдавших» себя мотивов и тем его прежнего творчества; что замысел Достоевского и был именно в том, чтобы собрать здесь вместе, завязав в тугой единый сюжетный узел, все, чем он уже «брал» когда-то своего читателя, — все лучшее, что было им найдено и воплощено в образы прошлых его творений. И вот мы снова слышим здесь страстный протест писателя-гуманиста против социальной несправедливости жизни, обрекающей «бедных людей» на нищету и бесправие; снова встречаемся с тем сердечным умением видеть человека в самом последнем, забитом существе, с тем сострадательным вниманием к «униженному и оскорбленному», которое так покоряло когда-то читателей первого романа Достоевского и которое теперь, в новом романе, опять наполняет собою весь передний видимый план его образов и сюжета — и пронзительную историю маленькой Нелли, ее несчастной матери и ее несчастного деда, жизнь которых была загублена одним из сильных мира сего — князем Валковским; и жестокою судьбу старика Ихменева, ограбленного тем же князем; и рассказ об оскорбленном чувстве бесприданницы Наташи, у которой нет миллиона, чтобы получить благословение князя на ее брак с Алешей... И точно так же здесь вновь Достоевский щедро вводит в ткань повествования тот, как он сам выражается, «страстный» элемент, ту поэзию простых, чистых, любящих сердец, то великодушие и благородство подлинной любви, которыми — в сочетании с мучениями и страданиями этих сердец — он тоже умел когда-то покорить и читателей «Бедных людей», и читателей «Неточки Незвановой» и «Белых ночей»...

Мало того, он не просто обращается ко всем этим уже «проверенным» им мотивам и темам лучших своих созданий — он не боится пойти и на прямые *переключки* с ними, повторить, в сущнос-

ти, даже и те основные *ситуации*, что были разработаны им в этих произведениях. Недаром уже первые критики романа, в том числе и Добролюбов, отметили это сходство, подтвержденное потом позднейшими исследователями творчества Достоевского. Треугольник: Иван Петрович — Наташа — Алеша, — чем-то напоминает соответствующую ситуацию в «Бедных людях» и в еще большей степени перекликается с треугольником: Мечтатель — Настенька — ее возлюбленный — в «Белых ночах». Мотив защиты героем гонимой героини (спасение Нелли из рук сводни) тоже был разработан Достоевским в «Бедных людях» (а сама сводня, как это заметил В. Шкловский, живет в «Униженных и оскорбленных» по тому же адресу, что и Алена Фроловна в «Бедных людях»); роль князя Валковского сходна с ролью Быкова в тех же «Бедных людях», характер прекраснодушного Мечтателя из «Белых ночей» — с характером Ивана Петровича, жертвующего своей любовью ради счастья любимой девушки... А главное — удивительно совпадают здесь и сам колорит, сама атмосфера и внутренняя тональность всех этих специфически «петербургских» произведений Достоевского.

Таким образом, перед нами роман, который, судя по всему, именно и был задуман Достоевским — совершенно сознательно задуман! — как роман-повторение, роман-*итог*, роман, который должен был вобрать в себя и как бы сконцентрировать в себе все главные сюжетно-образные мотивы и темы лучших произведений прежнего Достоевского, принесших ему когда-то успех.

Но если это так, то мы снова — уже в третий раз — должны отдать должное поразительной творческой смелости Достоевского. Ведь такой замысел — замысел романа-повторения — тоже был, нельзя не признать, замыслом отчаянно рискованным! Замыслом, на который можно решиться тоже, пожалуй, лишь раз в жизни, только в действительно итоговом, завершающем целый период творческого развития произведении, способном вобрать в себя, обобщить все характерное для этого периода!.. Еще одно «повторение» такого рода было бы уже знаком не итожащего творческого усилия, а творческого оскудения и беспомощности — равно как таким же свидетельством творческого оскудения и бессилия мог бы стать даже и этот итоговый роман, не хвати у автора творческой силы адекватно реализовать свой замысел...

И вот все это, несомненно, понимая, во всем этом отдавая себе отчет, Достоевский смело идет тем не менее на рискованный эксперимент, создавая в своем романе как бы целую систему зеркал,

отражающих образы и ситуации прежних своих вещей. Мало того — он строит в романе еще и некую систему внутренних зеркал, удваивающих основную ситуацию в сюжете самого романа, делая историю Наташи, ее отца, Алеши и Ивана Петровича и историю матери Нелли, ее бескорыстного друга, ее несчастного отца и князя как бы взаимным отражением друг друга! И во взаимном переплетении этих многократных отражений, в фантастической их игре и перекличке, ему удается найти такой сюжетный их контрапункт, завязать такое стремительное, увлекательное, полное таинственности, напряжения и загадок движение, что, работая над романом, увлеченно воссоздавая на бумаге этот причудливый рисунок, он, наверное, опять не раз восклицал про себя, побуждаемый привычной прикидкой: «Кажется, и в самом деле выходит лучше «Бедных людей»!» А, может быть, и не восклицал, уже не раз ожегшись этой обманной мечтой, — боялся сглазить.

Но так или иначе, казалось ли ему самому, что на этот раз «Бедные люди» будут превзойдены, или нет, а что же в результате? Удалось ли ему наконец осуществить свою давнюю мечту?

Нет, и на этот раз планка, поднятая первым романом Достоевского, так и не была, конечно, взята. Ни один из критиков, писавших о романе, — как бы ни относились они к роману в целом — не обошел вниманием очевидные его недостатки. Характер главного героя-повествователя, выступающего в мало приятной роли конфидента любимой девушки, любящей другого, раскрыт недостаточно, отчего тон его рассказа выглядит нередко «фальшивым, сочиненным», отмечал, например, Добролюбов. «Пять месяцев, в которые Алеша успел прельстить Наташу и увлек ее за собою, не удостоены, — писал он же, — и пяти строчек» — ее любовь к этому «фату» и «козявке» психологически мотивирована слабо, чисто рационалистически; князь Валковский выглядит мелодраматическим злодеем, многие действующие лица романа говорят, как автор, почти все они страдают книжным многословием и т. д. и т. п. Известная писательница Евгения Тур в газете «Русская речь» писала, что роман не выдерживает «художественной критики», будучи преисполнен «недостатков, несообразностей, запутанности»; рецензент «Русского слова» Г. А. Кушелев-Безбородко указывал на множество «неестественных положений», где все «натянута» и «придуманно», и даже ближайший сподвижник Достоевского по «Времени» знаменитый критик Аполлон Григорьев восклицал в одном из писем в редакцию «Времени»: «Что за смесь удивительной силы чувства и *детских* нелепостей роман

Достоевского?.. Что за детство, т. е. детское сочинение, княжна Катя и Алеша!» Автор лучшей монографии о Достоевском (Париж, 1947) К. Мочульский тоже отмечает крупные недостатки романа, указывая, в частности, на густой налет чувствительного мелодраматизма в изображении истории Наташи и Нелли, к основным эпизодам которого вполне подходили бы, иронизирует он, названия типа: «Дочь покидает родителей», «Отец проклинает дочь», «Князь коварно просит руки Наташи для своего сына», «Наташа обличает князя», «Свидание соперниц», «Злодей срысывает маску» и т. п.

И все это, конечно, верно, все это отмечали, вероятно, и читатели, внимая мелодраматическим пафосным речам Наташи или поражаясь ее любви к Алеше. Все это настолько верно, что через три года Достоевский в журнале «Эпоха» и сам смиренно согласился со своими критиками: «Совершенно сознаюсь, что в моем романе выставлено много кукол, а не людей, что в нем ходячие книжки, а не лица, принявшие художественную форму (на что требовалось действительно время...). В то время, как я писал, я, разумеется, в жару работы этого не сознавал... Вышло произведение дикое», хотя «в нем есть с полсотни страниц, которыми я горжусь»...

Но вот что любопытно: тон этого смиренного признания уже совсем иной, чем в былые времена, когда Достоевский признавал свои провалы. Потому что теперь он находился уже в совсем другой ситуации, и скромное добавление Достоевского к только что цитированным словам: «Произведение это обратило, впрочем, на себя некоторое внимание публики» — таило в себе скрытое удовлетворение и торжество. Какое уж там «некоторое внимание»!.. При всех своих недостатках роман имел поистине огромный читательский успех. Так что рискованный замысел Достоевского оправдал себя, и задачу свою он выполнил. Долгожданный литературный реванш был наконец взят — пусть не на уровне «Бедных людей», которые по художественному совершенству навсегда остались непревзойденным шедевром в творчестве *молодого* Достоевского, но все-таки взят. С проклятьем его «сомнительной известности» покончено было навсегда, литературная репутация восстановлена и упрочена. Это тоже признавали все — и Добролюбов, соглашавшийся с тем, что «Униженные и оскорбленные», безусловно, лучшее литературное произведение текущего года, которое едва ли не одно «только и читали с удовольствием»; и Евгения Тур, восхищенно отмечавшая, что, несмотря на

все свои «несуразности», роман «читается с большим удовольствием», «интерес не падает до самой последней строки», а «многие страницы написаны с изумительным знанием человеческого сердца». Г. Кушелев-Безбородко тоже признавал, что роман, как ни очевидны его недостатки, читается «с увлечением», и обращал, в частности, внимание на «неподражаемое искусство рассказывать», проявленное Достоевским в романе. И даже придирчивый Аполлон Григорьев восхищался «глубиной создания Нелли» и «мощью» художественного вымысла у Достоевского.

Мало того, успех романа способствовал тому, что была во многом пересмотрена и репутация всего предыдущего творчества Достоевского — после «Бедных людей» и до «Униженных и оскорбленных». Удавшийся Достоевскому замысел — создать «итоговый» роман, вбирающий в себя все типологически характерное для его прежнего творчества после «Бедных людей» (недаром Достоевский пошел на прямую перекличку с этим первым романом даже и в названии), — помог выявиться в глазах критики и читателя этой типологической общности всего созданного им, высветил эту общность. И Добролюбов в своей знаменитой статье «Забитые люди» (Современник. 1861. № 9) прекрасно этим воспользовался. Он впервые дал общий — и очень сочувственный — обзор всех произведений Достоевского, показав неизменность и единство основных мотивов его творчества на всем его протяжении от 1848 до 1861 года — мотивов гуманного сочувствия к униженным и оскорбленным обстоятельствами жизни людям, боли за человека, обращенного в «ветошку», отрицания всех тех «аномалий нашей бедной действительности», против которых восстает «гуманистический идеал» писателя, воспитанный в нем «под свежим влиянием лучших сторон Гоголя и наиболее жизненных идей Белинского»...

Так после долгой полосы литературных неудач писательское счастье опять улыбнулось, наконец, Достоевскому. А статья Добролюбова, сыгравшая огромную роль в формировании отношения читающей публики 60-х годов к Достоевскому, восстановила и надолго закрепила за ним репутацию «замечательного» представителя «гуманического» направления в литературе, вышедшего из «натуральной школы» и остающегося верным ее традициям, певца «униженных и оскорбленных». Недаром даже такой антагонист Добролюбова, как Н. Страхов, и через шесть лет после «Забитых людей», печатая свою статью о творчестве Достоевского, полностью повторил, в сущности, добролюбовскую интерпре-

тацию. Полоса неудач, таким образом, кончилась, и казалось бы, будущее Достоевского не только обеспечено, но даже предопределено в своих основных контурах. На него смотрели теперь именно как на художника, выражающего идеи «натуральной школы», и естественно, что и в дальнейшем от него ожидали развития тех же традиций.

Но вот тут-то и происходит удивительная вещь. В тот самый момент, когда, казалось бы, Достоевскому, чтобы обеспечить себе дальнейший успех, уже подготовленный всеобщим признанием его как «гуманического» художника «натуральной школы», только и оставалось, что пытаться разрабатывать ту же золотую литературную «жилу», — в этот самый момент в творчестве его происходит вдруг резкий перелом. «Униженные и оскорбленные», как бы оправдывая свой замысел романа-итога, и в самом деле оказываются *последним* произведением Достоевского, написанным в русле традиций «натуральной школы». «Записки из подполья» (1864) и «Преступление и наказание» (1866) — это уже совсем другой, *принципиально другой* Достоевский, родоначальник совершенно новой эпохи в развитии мировой культуры. Это Достоевский, которого человек начинает интересоваться уже не столько в качестве той или иной *социальной* единицы, хотя бы «униженной» и «оскорбленной», нуждающейся в сострадании и восстановлении, сколько в качестве носителя суверенной, свободной воли — воли, которая направляется свободно избранным самим человеком «смыслом жизни». Тема «униженных и оскорбленных» продолжает оставаться в творчестве Достоевского — как, естественно, и его сострадание к ним, — но она отходит все-таки на второй план. А на первый план выходят герои-«идеологи», носители той или другой жизненно-мировоззренческой идеи (например, той, что «если Бога нет, то все позволено»), проверяющие своей судьбой эти идеи на их истинность — Раскольников и Ставрогин, князь Мышкин и Версилов, Иван Карамазов и старец Зосима...

Эта перемена была настолько неожиданна, что многие не сразу даже и поняли, что произошло. И даже знаменитый Писарев, познакомившись с «Преступлением и наказанием», попытался истолковать роман все еще в прежнем духе, в традиции темы «униженных и оскорбленных», тогда как на самом деле преступление Раскольникова было обусловлено не столько давлением социальных обстоятельств, сколько духовной позицией героя — его «теорией», разрешавшей «кровь по совести»...

Что же произошло? Почему так резко обозначился переход Достоевского из одного духовного и художественного измерения в совсем другое?

А произошло то, что и должно было произойти. Ибо на каторге, как мы знаем, Достоевский пережил настоящее «перерождение убеждений» и в нем выработался постепенно совсем иной, новый взгляд на жизнь. Но этот новый взгляд не сразу нашел выражение в его творчестве и, видимо, сразу и не мог найти такое выражение. Но только потому, что нужно было и определенное время, и новые жизненные впечатления, чтобы новые идеи обрели плоть и кровь живой жизни. Немалую роль сыграла здесь, несомненно, и та, как сказали бы мы сейчас, «закомплексованность» Достоевского, которая питалась кошмаром его «сомнительной известности». Ведь реально, жизненно, даже житейски, перед Достоевским стояла, как мы видели, прежде всего задача *возвращения* в литературу, *восстановления* своего имени — задача, которая была для него, в сущности, важнейшей, первоочередной, потому что без решения ее нечего было и вообще думать о каких-либо дальнейших занятиях литературой. На каких же путях можно было надеяться найти наиболее успешные способы ее решения? На каких-то совершенно новых, еще неясных, совсем не изведанных? Или все-таки в русле уже знакомых, опробованных и оправдавших себя решений? Да кроме того, прежде чем приниматься за новое, всегда полезно распрощаться сначала со старым, подвести ему итоговую черту...

Вот, следовательно, и еще одна причина, которая могла сыграть свою роль в решимости Достоевского попробовать написать такой роман, как «Униженные и оскорбленные», — роман-итог, роман-завершение. Этот замысел мог и должен был родиться у Достоевского не только потому, что сосредоточение в романе всего лучшего, что было им найдено за годы предыдущей работы, обещало тот самый успех, которого он так жаждал. Этот замысел должен был родиться еще и потому, что этого требовало и *внутреннее* состояние Достоевского, уже стоявшего на пороге *новой* поры своей жизни и своего творчества. Это был не просто роман-итог, рассчитанный на успех; это был еще и *роман-прощание*, роман-расставание с собой прежним.

Конечно, рождаясь в той ситуации духовной жизни Достоевского, когда в нем уже вызревало новое мировидение, «Униженные и оскорбленные» не могли хотя бы в какой-то мере не вобрать в себя те или другие элементы этого нового мировидения и

будущих художественных исканий Достоевского. Исследователи довольно согласно отмечают, например, что князь Валковский с его откровенным и циническим исповеданием эгоистической «веры» — прямой предшественник будущих героев-«идеологов» великих романов Достоевского. Точно так же указывают и на некоторые другие мотивы, которые можно считать как бы неким прорывом Достоевского в свое будущее и которые позволяют понять этот *роман-прощание* и как *роман-предвестие*.

Но все эти «прорывы» в будущее еще настолько здесь относительны, настолько робки, что их скорее можно назвать лишь первыми подступами к будущим проблемам Достоевского. Недаром никто эти подступы при выходе «Униженных и оскорбленных» и не заметил. В целом роман все-таки полностью лежит еще в русле прежней традиции, и, возможно, Достоевский как раз сознательно сдерживал себя в рамках этой традиции, не позволяя себе слишком увлекаться разработкой новых тем и мотивов. Так что роман этот является романом-предвестием не столько потому, что в нем можно различить некоторые новые для Достоевского идеи, сколько потому, что был сознательно задуман романом-итогом. Именно как роман-завершение целой традиции, как роман-прощание он и явился *романом-предвестием* — романом, обещавшим рождение традиции новой. Он действительно подвел черту прежнему Достоевскому, и вот тут Некрасов в самом деле мог бы сказать: «Достоевский вышел весь. Ему не написать ничего больше».

И был бы прав.

Тот Достоевский, каким он был до сих пор, действительно «вышел» в этом романе «весь». И «ничего больше» ему и в самом деле было уже в прежнем духе не написать.

Да и не нужно было.

Прежний Достоевский расстался с собой.

Рождался новый.

РЕАЛИЗМ В ВЫСШЕМ СМЫСЛЕ

*К вопросу о типологии реализма Достоевского
(«Преступление и наказание» Достоевского
и «Утраченные иллюзии» Бальзака — опыт сравнительного анализа)*

Меня зовут психологом: неправда, я лишь
реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глу-
бины души человеческой.

Ф. М. Достоевский.
Из записной тетради 1880—1881 гг.

Существуют привычные сочетания имен. Привычен ряд: Стендаль, Бальзак, Диккенс, Толстой, Достоевский, Чехов — великие реалисты мировой литературы. Соединительное «и» нередко расчленяет эту последовательность, давая повод для сравнения: или представителей отдельного национального реализма между собой — Бальзак и Стендаль, Толстой и Чехов, Диккенс и Теккерей, — или, минуя языковые и географические границы, представителей разных национальных литератур — Пушкин и Байрон, Чехов и Мопассан, Свифт и Шедрин.

Бальзак и Достоевский — это сочетание имен, тоже достаточно традиционное, было вынесено у нас в заглавие работ дважды — и оба раза исследователем творчества Достоевского Л. Гроссманом¹.

Обе работы исходят из утверждения, что «трудно найти в мировой литературе второй пример такой изумительной родственности двух писателей различных стран и поколений, какую являют Бальзак и Достоевский», и обе посвящены обнаружению этой родственности. В них, в интерпретации Л. Гроссмана, представлена история взаимоотношений Бальзака и Достоевского — тех односторонне деятельных взаимоотношений, которые известны в литературоведении как «влияние». Активной стороной их является испытывающий влияние — «влиятель» пассивен. Так был активен Пушкин по отношению к Байрону, Достоевский по отношению к Бальзаку. Как показывает Л. Гроссман, Достоевский очень энергично вбирал в свои произведения отдельные элементы и идейную информацию романов Бальзака, Бальзак был его «вечным спутником», а перевод «Евгении Гранде» представляет

¹ Первая работа — статья «Бальзак и Достоевский» — помещена Л. Гроссманом в журнале «Русская мысль» (1914. № 1), вторая — под таким же названием — включена в его книгу «Поэтика Достоевского» (М., 1925).

собою «тесные врата в творческий мир Достоевского». Апогеем балзаковского влияния на Достоевского автор считает «Преступление и наказание». «Замысел романа и некоторые главные особенности в его развитии немисливо изучать, — утверждает Л. Гроссман, — без обращения к Балзаку». Так, например, этапы душевной драмы Раскольникова повторяют, по его мнению, главные фазисы психологической истории Растиньяка, а за основу теории Раскольникова взято предсмертное письмо Люсьена де Рюбампре, героя «Утраченных иллюзий» и «Блеска и нищеты куртизанок».

Описанные Л. Гроссманом факты давно уже стали общеизвестными; нашли признание и его общие наблюдения над характером влияния Балзака на Достоевского.

Однако со времен этих наблюдений изучение творчества Достоевского прошло достаточно большой путь своего развития. В современной литературе о Достоевском, когда по каким-либо причинам исследователи обращаются к сопоставлению этих двух великих имен, речь идет уже по большей части не столько об их «изумительной родственности», сколько о несходстве. Более того, в последние годы¹ все чаще высказывается мысль о возможности видеть в реализме Достоевского даже и некую *типологически* новую ступень в развитии мирового реализма (см., например, работы А. Белкина, Т. Мотылевой, Г. Фридлендера, В. Шкловского).

К сожалению, однако, постановка вопроса о новом типе реализма, представленного творчеством позднего Достоевского (а также и все чаще упоминаемого теперь в этой связи Толстого), до сих пор отличается слишком большой неконкретностью. Обращение исследователей к этой теме не выходит, как правило, за пределы самых общих указаний на то, что у Толстого и Достоевского центр внимания перемещается на нравственные корни человеческого поведения, что духовные искания их героев носят гораздо более напряженный характер, чем в предшествовавшем им реализме, что «оба художника заставляют тревожно думать о смысле жизни, долге, назначении личности» и т. п. Все это, разумеется, совершенно верно, и все это действительно может различить «невооруженным глазом любой чуткий читатель». Но всего этого еще совершенно недостаточно, чтобы иметь право действительно серьезно говорить

¹ Работа «Реализм в высшем смысле» была опубликована в 1987 г.; предшествовавшая ей статья «Совсем тут другие причины» (см. Предисловие — «От автора») — в 1972 г.

о типологии. На типологическом уровне обобщений импрессионизм не годится — здесь требуются не беллетристические символы, апеллирующие лишь к уровню субъективно-оценочных впечатлений и терминов. Здесь требуется фиксация каких-то особенностей, поддающихся действительно объективному вычленению и описанию, — отличий в *самой структуре* сравниваемых объектов. Например, — устойчивых отличий на уровне *предметно-тематической* организации текста, или в *принципах подхода к изображению человека*, или в *функциях героев* в сюжетно организуемом мире произведения, или в сущностном содержании *проблемных задач*, решаемых художником, и т. д. Мы не говорим уж о том, что всякое явление художественной культуры, которому придается историко-типологический статус, должно иметь, очевидно, и соответствующее объяснение — должно быть «выведено» из таких же типологически значимых историко-культурных обстоятельств своего времени, мотивировано ими. Иначе это не типология, а лишь фразеология на темы типологии.

С этой точки зрения гораздо привлекательнее выглядит попытка решения этой проблемы, предложенная М. Бахтиным в его известной книге «Проблемы поэтики Достоевского», где М. Бахтин пытается нащупать именно *структурное* отличие романа Достоевского от романов его предшественников и современников. Как известно, он видит это отличие в том, что роман Достоевского строится, по его мнению, на множественности *самостоятельных, равноправных, неслиянных* голосов и сознаний героев — они, эти голоса и сознания, образуют такую («подлинную») «полифонию», при которой «тщетно искать» в романе «системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы». Единство романа Достоевского строится, иначе говоря, на единстве его именно как художественной структуры, сводящей и сталкивающей эти неслиянные голоса в пределах некой общей проблемно-тематической заданности, но отнюдь не на единстве какой-либо «итоговой» авторской идеи, выступающей в качестве как бы смыслового контрапункта всех этих неслиянных голосов героев, авторского разрешения их спора. Словом, это единство лишь эстетическое, а не идеологическое, не смысловое, не системно-философское, настаивает М. Бахтин. Но оно есть, и оно-то и составляет главную отличительную особенность романа Достоевского как романа «полифонического».

Повторим, — подход М. Бахтина к определению типологических особенностей романа Достоевского гораздо больше, конечно, соответствует самим условиям этой задачи, чем общие рассуждения о духовной напряженности исканий его героев, о большем внимании Достоевского к нравственно-философским проблемам и т. п.

Но — все-таки только как подход, как попытка решения проблемы, но не действительное ее решение.

Во-первых, уже потому, что определение М. Бахтиным романа Достоевского как романа полифонического основано на той трактовке этого термина, которая предполагает отсутствие у Достоевского какой-либо «итоговой» авторской идеи, завершающей спор «неслиянных» голосов его героев. Это — центральное ядро концепции М. Бахтина. Но именно здесь, в этом главном своем содержании, его понимание романов Достоевского совершенно не соответствует их действительной структуре. Достоевский, как известно, всегда был в своем творчестве страстно «монологичен», и это как раз «входило в его замыслы». Недаром он и сам неоднократно указывал на это — и даже порой как будто бы прямо в предвидении будущего тезиса М. Бахтина, как бы в качестве заранее припасенного ответа ему: «В поэзии нужна страсть, нужна *ваша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый. Безразличное же реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа...» Отметим кстати, что не случайно именно это теоретическое положение М. Бахтина и встретило наиболее серьезные — и в основном совершенно справедливые, на наш взгляд, — возражения в многочисленных откликах на его книгу, не говоря уж о том, что в идее «полифонизма» (в том виде, в каком она утверждается М. Бахтиным) слишком отчетлив тот призвук этического релятивизма, который, как бы ни объяснять его появление в его книге, ее, конечно, не украшает (на что справедливо обратили в свое время внимание Р. Гальцева и И. Роднянская).

Но дело не только в этом. М. Бахтин придает, как мы уже сказали, своему определению именно *типологический* характер («новый тип художественного мышления», «новая художественная модель мира» и т. п.). Однако странное дело — если не считать нескольких вскользь брошенных слов о том, что полифонизм Достоевского явился отражением социально-психологического «полифонизма» его раздерганной эпохи, автор нигде даже и не

пытается дать сколько-нибудь конкретное *историческое* объяснение появлению этой *типологически* новой «художественной модели мира». Другими словами, ни разу не пытается подойти к описанию этой ее типологичности тем единственным путем, каким она только и может быть, в сущности, показана, — путем конкретного сравнительного сопоставления этой модели с той моделью искусства, на смену которой она пришла. То есть — именно исторически. Сопоставления М. Бахтиным романа Достоевского с мениппеей или с сократическим диалогом в счет здесь идти не могут, поскольку, как сам же автор это признает, проведены они исключительно в формально-жанровом отношении. Умозрительный характер литературоведческого теоретизирования, вообще свойственный, к сожалению, М. Бахтину в этой работе, оборачивается в данном случае особенно непродуктивными последствиями, приводя его в попытке нащупать типологическое своеобразие романа Достоевского к формуле, которая именно в теоретически-обобщающем своем содержании совершенно не выдерживает критики при сопоставлении ее с реальным характером его творчества.

В наши задачи совершенно не входит, впрочем, вступать здесь в сколько-нибудь подробную полемику с М. Бахтиным, опровергая его точку зрения посредством ее «попунктного», так сказать, разбора — это задача особая. Однако мы надеемся, что последующий текст все же в какой-то мере явится и своего рода неким ответом — «диалогическим» ответом — на концепцию М. Бахтина, поскольку мы тоже стоим на том, что Достоевский действительно создал некую *новую*, и притом *типологически* новую, модель художественного реализма. Но мы хотим предложить совсем другой путь поисков и определения характера этой модели — путь исторический, путь конкретного сопоставления романного мира Достоевского с тем типом реализма, который ему непосредственно предшествовал и в сравнении с которым как раз и выявляется новаторство Достоевского. Более того — поскольку именно конкретные сопоставления всегда убедительнее общих рассуждений, и чем они конкретнее, «нагляднее», тем убедительнее, мы решили начать наш анализ именно с такого, предельно конкретного сопоставления — сопоставления двух конкретных произведений, достаточно показательных, на наш взгляд, для тех типов реализма, определение особенностей которых является нашей задачей. Ведь если мы имеем дело действительно с некими типологическими отличиями неких крупных на-

правлений или форм художественной культуры, то отличия эти должны, очевидно, присутствовать и в каждом конкретном феномене каждой из этих форм. А следовательно — через их сопоставление могут быть и выявлены.

Мы выбрали для этих целей «Преступление и наказание» и «Утраченные иллюзии» — один из самых показательных, «типичных» романов позднего Достоевского и один из самых знаменитых романов Бальзака. Его фигура для нашего сопоставления тоже тем более выигрышна, что именно он, на наш взгляд, является, может быть, самым ярким и репрезентативным выразителем того типа художественного сознания, который лежал в основе западно-европейского и русского реализма первой половины XIX века. Перефразируя Л. Гроссмана, мы рискнули бы даже утверждать, что при всей несомненной близости Достоевского к Бальзаку трудно, пожалуй, найти вместе с тем в мировой литературе другой пример и столь глубокого, *типологически* глубокого, различия двух писателей-реалистов XIX века, как Бальзак и Достоевский.

Некоторую цепь наблюдений, сопоставлений и размышлений на эту тему, по необходимости достаточно, конечно, сжатых, мы и хотим предложить читателю в этом очерке. О результатах он будет, разумеется, судить сам. Добавим поэтому только, что мы не будем специально останавливаться здесь на наших отношениях с теми традициями и точками зрения в осмыслении творчества Достоевского, которые представлены в огромной литературе о нем, прошлой и настоящей. При избранном нами характере изложения такая специальная ориентировка наших позиций на библиографической карте литературы о Достоевском читателю-специалисту вряд ли, полагаем, будет необходима, а специалисты и без особых указаний легко установят, какие традиции мы наследуем, а с какими спорим. Надеемся также, что именно поэтому они не сочтут за неуважение к писавшим ранее о Достоевском отсутствие соответствующих ссылок и не заподозрят нас в том, что мы собираемся выдавать за собственный свой «вклад» в так называемое «достоевсковедение» то, что впервые замечено не нами. Тем более что мы и вообще не претендуем ни на какое «первооткрывательство» в этой вполне почтенной уже к настоящему времени науке, охватывающей безбрежное море книг и статей, лишь в меньшей своей части, конечно, прочитанной нами. Мы можем считать принадлежащими в этом очерке лично нам разве лишь некую общую связь развиваемых в нем идей, лишь его об-

ший смысл, да и то лишь относительно, с учетом той простой истины, что все или почти все, о чем нам приходится голову высказаться, так или иначе уже говорилось до нас и если субъективно и родилось в нас вполне как будто бы самостоятельно, то все же соткалось объективно из незримой ткани традиций и всего нашего предшествующего знания.

1. «Раб обстоятельств»

Итак, перед нами «Преступление и наказание» Достоевского и «Утраченные иллюзии» Бальзака. В центре нашего внимания — для начала — вопрос о *месте и функции героя в идейно-художественной системе романов Достоевского и Бальзака*. Нас будут интересовать тип личности героя, «правила» его движения в романах Достоевского и Бальзака, силы, обуславливающие это движение, и авторские задания, определившие выбор героя и жизненного материала, положенного в основу повествования. Именно под этим углом зрения отчетливее всего выявляются, как нам кажется, наиболее важные проблемные и структурные отличия реализма Бальзака и Достоевского и — на их примере — отличия представленных ими этапов развития реализма.

Вопрос же о том, почему мы выбрали для сопоставления именно Люсьена де Рюампре и Родиона Раскольникова, а не более традиционную «пару»: Раскольников — Растиньяк, вполне объяснится, надеемся, по ходу нашего изложения. Во всяком случае, показать неслучайность этого сопоставления тоже входит в наши задачи.

Начнем с простейшего — с различий в самой психологической структуре характеров Люсьена де Рюампре и Родиона Раскольникова. Перед нами, несомненно, два совершенно несходных, а пожалуй даже и полярных типа личности, две контрастные психологические модели.

Что представляет собой — как характер — Люсьен Шардон?

Бальзак не делает из этого загадки. Перед нами герой, обладающий ярко выраженной и с самого начала четко обозначенной *двойкой* — внутренне противоречивой — структурой характера. С одной стороны, добродетельная провинциальная жизнь в кругу семьи, увлеченность возвышенной романтической поэзией выработали в нем идеальные нравственные устремления. С другой — жгучее честолюбие, поддерживаемое страстной верой в свою исключительность и неумным поклонением матери, сестры, дру-

га, а потом и Луизы де Баржетон, которая влюблена в Люсьена и в которую влюблен Люсьен, склоняет его «преувеличивать доброе и преуменьшать дурное», не страшиться проступка, если это сулит удачу, и «не гнушаться порока, если тот служит ступенью к цели».

Эта опасная «подвижность натуры», позволяющая Люсьену с «равной легкостью» переходить «от добра ко злу и от зла к добру», продемонстрирована Бальзаком на первых же страницах романа — уже в том эпизоде, когда будущего де Рюампре, пока еще скромного Шардона, впервые приглашают в светское общество, на вечер в салон де Баржетонов. Он то предъявляет Луизе гордый ультиматум (или он приходит вместе со своим другом Давидом, или отказывается от чести быть принятым в ее доме), то, снедаемый честолюбивой жадой успеха, раскаивается в своих возвышенных побуждениях и дает себе слово впредь быть осмотрительней. А потом снова убеждает себя в правильности своего решения и, вдохновляясь примером Наполеона, столь роковым для XIX столетия, клянется себе пробиться сам, а не «по милости женщины», — это позволит ему сохранить преданность в дружбе и верность своим нравственным принципам... С нескрываемой и горькой иронией показывая эти метания, Бальзак не оставляет сомнений на тот счет, как закончился бы спор Люсьена с самим собой, если бы даже Давид великодушно не отказался разделить с Люсьеном «милость женщины», а женщина не сумела, сказав «да», сказать «нет». Люсьен с внутренней радостью и чувством освобождения принимает жертву друга и не хочет вдумываться в смысл письма Луизы.

Ту же «подвижность натуры» выказывает Люсьен на каждом шагу и позднее — когда, окрыленный тщеславными мечтами, жаждущий славы, приезжает в Париж, где, по его словам, «каждая пчела находит свою ячейку... каждая душа впитывает то, что ей родственно». Душе Люсьена оказываются родственными и д'Артез, благородный труженик типа Давида Сешара, вместе с его друзьями из Содружества, общества «избранных», и безнравственный Лусто. Бальзак снова ставит своего героя перед выбором — и снова в этом выборе он проявляет ту же податливость честолюбивым соблазнам. Люсьен знает, что в Содружестве, куда открыл ему дорогу его поэтический талант и где он «признан равным», его ждет достойная, посвященная благородным трудам жизнь. С другой стороны, журналистская среда открывает и навязывает ему законы, способные, казалось бы, обуздать его честолюбие: кни-

га — предмет купли и продажи, поэтому издатели отвергают книги содержательные, требующие неторопливой оценки; для достижения цели все средства допустимы, поэтому возможны сделки с совестью; любимую, как советует ему его новый друг журналист Лусто, можно и даже лучше делить с богатым стариком, у которого она на содержании, и т. п.

Соглашается ли с этим Люсьен? Разумеется, нет.

« — Лучше умереть, — сказал он.

— Лучше жить, — отвечал Этьен».

И что же? Люсьен очень скоро признает, что действительно жить — лучше, и лучше жить — так. Он любит Корали не в своей нищенской каморке, а в роскошных апартаментах, обставленных для актрисы богатым Камюзо. Он испытывает наслаждение от изысканных ужинов и обедов, устраиваемых журналистами. Он узнает силу власти журналиста, и вновь им овладевают «фурии тщеславия» — «все суетные светские заботы, пренебрежительно попранные ногами труженика, члена Содружества, вновь обуяли его душу».

Так начинается этот путь — путь головокружительных успехов Люсьена на журналистском поприще, наслаждения любовью, славой, всеми дарами роскоши и журналистской власти — и, одновременно, путь все более глубокого нравственного омертвения, постоянных, все более жестоких сделок с совестью. Много ждет его на этом пути: он напишет разгромную рецензию на книгу, которая ему нравится, переменит свою политическую ориентацию и перейдет в консервативный лагерь, чтобы добиться от короля титула де Рюампре, предаст д'Артеза, подделает вексель Давида Сешара, обрекая его тем самым на разорение, и, наконец, заманенный в ловушку бывшими друзьями, освищенный, лишившийся всего, впадет в крайнюю нищету, потеряет Корали и, обливаясь слезами, будет сидеть ночью около своей мертвой возлюбленной и сочинять фривольные песенки, чтобы было на что ее похоронить. Затем, раскаявшийся и уничтоженный, он вернется в Ангулем, чтобы начать новую, скромную и достойную трудовую жизнь. Но раскаяние Люсьена так же непрочное, как и его нравственные принципы, — он подвержен скорее раскаяниям, чем раскаянию. Поэтому все, что произойдет с Люсьеном в Ангулеме, все связанное с его попытками помочь Давиду, попавшему в катастрофическое положение из-за подделанных Люсьеном векселей, лишь дальнейшая нравственная агония героя. Он снова подпадает под власть людей и обстоятельств, возбуждающих

его честолюбие, и становится оружием в руках братьев Куэнте, задумавших погубить Давида. И снова Люсьен раскаивается и даже задумывает покончить с собой, но, к счастью или несчастью своему, встречает, наконец, своего «злого гения» Вотрена, чтобы заложить ему свою душу и, приняв его «сатанинские условия», стать марионеткой в руках бывшего каторжника, скрывающегося под именем аббата де Эррера...

Так, в причудливом и драматичном движении этой судьбы, в ее головокружительных взлетах и падениях, дан нам этот характер, внутреннее ядро которого — в отсутствии какого-либо устойчивого ядра, в изматывающих метаниях от добра ко злу, в непрерывном раздвоении между суетными страстями и добродетельными нравственными устремлениями.

Эти устремления не так уж незначимы — и потому-то Люсьен и не может, не способен стать расчетливым, холодным хищником. Безнравственный поступок — всякий раз для Люсьена дурной поступок, всякий раз болезненная сделка с совестью, порой мучительно болезненная.

Но, с другой стороны, нравственность Люсьена и не настолько устойчива, чтобы вообще исключить возможность каких-либо сделок, даже когда речь идет о предательстве. Во зле он не инициативен — он не расположен к нему. Но он не способен и на служение добру. Он не тверд ни в том, ни в другом, и эта-то внутренняя шаткость, эта безосновность характера, это отсутствие в нем какой-либо внутренне цельной, устойчивой и последовательной жизненной установки и являются главной константой его личности, определяют его положение в мире. Люсьен устойчив и постоянен только своей неустойчивостью и непостоянством, и собственная его роль в сложении своей судьбы состоит лишь в том, что он ничего не может определить в ней сам, собственной твердой волей.

Вот почему в своих поступках и проступках, в живом движении своей судьбы он не просто *детерминирован* обстоятельствами — он *почти исчерпан этой детерминированностью*. Он всегда и всецело слит со средой, формирующей его по своему образу и подобию, — он ее зеркало, ее отражение, ее продукт. Нельзя сказать, что его нравственная значимость в каждый данный момент неопределенна, но она всегда определена господствующей в данный момент сферой воздействия на него: в Содружестве он нравствен и добр, в журналистике безнравствен и зол. Он не лишен свободы воли — он безволен; отсюда — его марионеточная отзыв-

чивость на требования среды и обстоятельств, играющих на тех или иных сторонах его натуры, — потому-то он и *вынужден* предать д'Артеза или Давида. Шекспировский Гамлет мог сказать Гильденстерну, сравнивая себя с флейтой; «Черт возьми, или, по-вашему, на мне легче играть, чем на дудке? Назовите меня каким угодно инструментом, — вы хоть и можете меня терзать, но играть на мне не можете». Люсьен, как сказано о нем в романе, — «арфа, струны которой натягиваются и ослабевают по воле ветра».

В одну из горьких минут, когда Люсьен вдруг понимает, что стал игрушкой в руках алчных и вероломных людей, Бальзак заставляет своего героя признаться себе: «Кем он был в этом мире честолобцев? Ребенком, который гнался за суетными удовольствиями и наслаждениями, ради них жертвуя всем; легкомысленным поэтом, порхавшим, точно мотылек, от огонька к огоньку, без определенной цели; рабом обстоятельств, преисполненным добрых намерений, которые неизменно завершались дурными поступками...»

«Раб обстоятельств»... Жестокая формула! Но вряд ли скажешь точнее — она отражает самую суть характера Люсьена. И недаром, даже поняв, что он «игрушка», Люсьен не в силах ничего изменить. Он остается этой «игрушкой» до конца. «Арфой, струны которой натягиваются и ослабевают по воле ветра». Преисполненным добрых намерений «рабом обстоятельств»...

2. «Совсем тут другие причины...»

«...Угрюм, мрачен, надменен и горд... Великодушен и добр. Чувств своих не любит высказывать и скорее жестокость сделает, чем словами выскажет сердце... Право, точно в нем два противоположных характера поочередно сменяются...»

Так аттестует Раскольникова его друг — Разумихин. Как видим, здесь тоже словно бы «два характера». Может показаться даже, что правомерны и более конкретные параллели.

Например: подобно Люсьену де Рюампре, Родион Раскольников тоже способен на добрые дела. И даже в большей степени, чем Люсьен. Он отдает последние деньги семье несчастного Мармеладова, погибающей в нищете, хотя голодает и бедствует сам; ему невыносимо видеть страдания и унижения, он не способен бросить в беде случайно встреченную на улице растерзанную и растерянную девчонку, вероятно только что попавшую в «процент»; как о родном отце, заботится он о раздавленном повозкою

Мармеладове, из последних средств помогает бедному и чахоточному университетскому товарищу, ухаживает за его старым отцом...

Родион Раскольников способен и на зло — и опять же в большей степени, чем Люсьен де Рюбампре. Он уже не косвенный убийца человека (Люсьен был повинен в смерти Корали и в самоубийстве Эстер) — он убийца подлинный, настоящий.

Но вот кардинальный вопрос: почему Раскольников становится убийцей?

В статье «Борьба за жизнь» Писарев ответил на этот вопрос категорически и однозначно: жизнь довела, обстоятельства вынудили. Однако категорическая однозначность этого толкования отнюдь не равновелика его убедительности. И хотя традиции писаревской интерпретации преступления Раскольникова оживают порой и в некоторых современных работах (см., напр.: *Кудряцев Ю.* Бунт или религия. М., 1969), все же за сто лет, протекших со времен Писарева, неадекватность этой версии действительно содержанию романа была раскрыта в литературе о Достоевском настолько исчерпывающе, что возвращаться к ней сейчас — слишком явный анахронизм. И даже опровергать ее ныне хоть сколько-нибудь обстоятельно значило бы повторять общеизвестное.

Нет, Родион Раскольников, если использовать любимое выражение Достоевского, отнюдь не «фортепьянная клавиша». Не безысходность житейской ситуации явилась главной, решающей причиной его преступления — «совсем тут другие причины», как говорит сам же Раскольников Соне. «У меня тогда одна мысль выдумалась, в первый раз в жизни, которую никто и никогда еще до меня не выдумывал! Никто!» Мысль у него «выдумалась» — вот в чем причина. Перед нами не просто убийство, а — как это давно уже и обозначено в литературе о Достоевском — убийство идеологическое.

Конечно, это совсем не значит, что конкретные обстоятельства жизни Раскольникова в последние дни перед убийством вообще не сыграли никакой роли в его решимости на преступление. Достоевский — глубокий и тонкий психолог, а его Раскольников, хотя им и движет выдуманная им «мысль», — отнюдь не простой «рупор» этой мысли. Вот почему и знакомство с семейством Мармеладова, и нищета Раскольникова, и потрясшее его письмо матери о предполагаемом замужестве Дуни, решившей пожертвовать собой ради него, и другие мучительные впечатления этих дней, которые

Достоевский обрушивает на своего героя в первых главах романа, — все это не могло, конечно, не оказать на Раскольникова самого сильного воздействия. Без этого жизненного фона история его преступления не была бы столь психологически убедительной, достоверной и точной. Конкретные жизненные обстоятельства, замкнувшие Раскольникова в свой круг непосредственно перед преступлением, оказываются для него как бы тем последним толчком, которого не хватало, чтобы замысел превратился в действительность: они насыщают его решимость живым, непосредственным чувством, они создают для него ту душевную ситуацию, при которой преступление, давно уже теоретически оправданное, обоснованное и даже, в общем, решенное, превращается для него уже как бы и в психологическую возможность, даже необходимость. Они как бы подстегивают его на совершение поступка, становятся тем эмоциональным допингом, который доводит его решимость до необходимого накала.

Но — именно лишь подстегивают, лишь ускоряют задуманное. Ибо для понимания «анатомии» преступления Раскольникова значимость этой ситуации, созданной Достоевским для своего героя, именно в том и состоит, что обстоятельства жизни Раскольникова служат здесь всего лишь, если можно так выразиться, *катализатором* его действий. Они стимулируют его решимость, они подкрепляют его в его внутреннем сознании своего «права» на преступление. Но они именно потому и стимулируют, потому и подкрепляют, что «право» это для него несомненно. Ибо задумано преступление и разрешено им себе уже давно и — по «совсем другим причинам». Вот почему даже и новые жизненные обстоятельства, ставящие его, на первый взгляд, как будто бы совсем уже в безвыходное положение, как бы сами толкающие его на преступление, на самом деле вовсе не лишают его свободы выбора: первое, почти бессознательное движение Раскольникова, получившего письмо от матери, — идти к Разумихину, работы просить, сапоги справить, уроки давать. Вполне возможный и, как сам же Раскольников признает впоследствии, достаточно верный и надежный «исход».

И все же Раскольников отказывается от него. Он выбирает свой «исход». Он убивает старуху.

В романе Бальзака обстоятельства полностью или почти полностью мотивировали поведение героя.

В романе Достоевского они лишь ускорили и «обставили» действие героя, но не явились его исходной, главной причиной.

Так уже в этом — сложнейшем, мучительном, но тем и показательном — акте своей жизни Раскольников проявляет себя личностью, отношения которой с окружающей средой построены на совершенно иных основаниях, чем в случае с Люсьеном де Рюбампре. И таков же он на протяжении всего романа. Люсьена среда втягивала в себя, подавляла и растворяла, заставляя послушно отзываться на свои требования. Раскольников всегда, во всех своих проявлениях сопричастен среде, если можно так выразиться, по собственному желанию — если она и деятельна к нему, то не настолько, чтобы подчинить себе. Он тоже отзывчив на мир, но он совершает свои поступки не потому, что те или иные обстоятельства *вынуждают* его их свершить. Если он делает добро, то по собственному почину (добродетельная жизнь Люсьена — прежде всего заслуга Содружества). И так же совершает он и преступление — не столько по обстоятельствам своей жизни, сколько по «совсем другим причинам». Он имеет эти «совсем другие причины» — в самом себе. И недаром почти до конца, до финала романа он уверен в том, что поступил правильно, — никакого разрыва между его поступком и убеждением, как мы наблюдали это сплошь и рядом в случае с героем Бальзака, у Раскольникова нет. Поэтому — и мы еще вернемся к этому — и внутренние мучения, «казнь» Раскольникова — это тоже не муки совести в обычном понимании этого слова (муки от сознания неправоты, безнравственности своего деяния), а нечто совсем другое. О Люсьене в романе сказано, что он олицетворяет собой «блистательное соединение прекрасных качеств, возложенных на чересчур легкую основу». О Раскольникове так не скажешь: характер его — соединение «качеств», возложенных на достаточно твердую основу. Его не назовешь «безвольным», «ребенком», «игрушкой в чужих руках», «рабом обстоятельств», хотя обстоятельства и сыграли определенную роль в его преступлении.

Но — не непосредственно и — не главную.

3. «Человек здесь — только подробность...»

Разумеется, психологические черты, отличающие Люсьена де Рюбампре от Родиона Раскольникова, сами по себе еще мало что дают для уяснения *типологических* особенностей реализма Бальзака и Достоевского. Но они дают уже много больше, если поставить их в связь с теми *проблемными заданиями*, которые определили содержательные структуры романов Бальзака и Достоевского,

сопоставить характеры их героев по той *функции*, которую выполняют они в художественных мирах «Утраченных иллюзий» и «Преступления и наказания».

Исходную задачу и смысл своего творчества сам Бальзак определил в предисловии к «Утраченным иллюзиям» так: «...Социальный строй, — писал он, — настолько приспособливает людей к своим нуждам и так их калечит, что они перестают быть похожими на самих себя». Признание этой истины, считал Бальзак, требует отважности от писателя, доверия, внимания и терпения от читателя: «Разве не имеет он (писатель.— *И. В.*) права пользоваться преимуществом, признанным за наукой, которой предоставляют для проведения исследований время, достаточное, чтобы осуществить ее широкие замыслы?»

Бальзак, как мы знаем, и претендовал на эту роль «исследователя» — художника, задача которого в том, чтобы вскрыть механизм взаимодействия личности и среды, выявить, как общество калечит людей, формируя их по своему образу и подобию.

Это — теза и к роману «Утраченные иллюзии»; сам же роман — как бы последовательное и многоплановое образное развертывание этой тезы, «исследование», призванное доказать ее. И этим генеральным заданием и были обусловлены и сюжет романа, и характер его главного героя, судьбу которого Бальзак прослеживает так внимательно и подробно. Он заставляет его пройти все круги светско-журналистского парижского ада, дабы он смог лично испытать на себе царящие в нем жестокие и неукоснительные законы успеха, начисто исключаяющие его прекраснодушные иллюзии. И он вводит его в этот ад совсем еще «сырого», неопытного, несформировавшегося, чтобы общество проявило себя не только в действии, направленном на героя, но и через самого героя, отражаясь в нем. Для решения центральной задачи романа ему не нужен был в роли *главного* героя человек типа д'Артеза — человек способный любым соблазнам и искушениям противопоставить стойкость нравственных убеждений, которые он признает высшей истиной. Такой человек, убедившись при первых же столкновениях со средой, что путь к успеху необходимо вынуждает к нравственным компромиссам, просто ушел бы с этой дороги, поняв иллюзорность своих первоначальных представлений о действительности и не обманывая себя сначала мелкими, а затем все более и более значимыми нравственными уступками, ведущими к нравственному вырождению. Но тем самым он и не дал бы возможность Бальзаку уяснить и показать то, что дает ему

сделать Люсьен, неспособный устоять перед суетными соблазнами роскоши, наслаждения и славы, притягательность которых в любой данный момент оказывается для него все-таки сильнее нравственных побуждений и запретов, заставляя его делать уступку за уступкой, вступать под давлением соблазнов и обстоятельств во все более крупные сделки с совестью. Ибо Бальзаку как раз и важно то, что именно из-за своей слабости, своей неспособности устоять перед требованиями и воздействиями среды Люсьен все глубже и глубже входит в эту среду, все сильнее подчиняется ее воздействиям и требованиям, приспособляясь к ней и постепенно обретая облик, отвечающий этим ее требованиям. Тем самым духовный склад его все более получает социально-типический, детерминированный социальной средой характер, и история его нравственно-психологического «преображения» тоже приобретает типическое звучание, оказывается характерной и показательной для обычного, «среднего», «типового» человека, стремящегося к земному гедонистическому укоренению в земной вещественности реального земного бытия в данных социальных условиях. Именно такой герой — податливый, неспособный к сопротивлению, безвольный и вместе с тем тщеславный и самолюбивый, больше всего жаждущий жизненного успеха, — только и мог обеспечить Бальзаку наибольший эффект совпадения отражаемого и отражения, позволить ему с наибольшей отчетливостью и очевидностью показать, какие качества преобладают в изображаемой им среде, каков ее нравственный потенциал.

Воссоздание образа среды было центральным авторским заданием Бальзака. Он, как это хорошо сформулировал С. Бочаров, «писал “Общество” с заглавной буквы; это Общество — демиург в воссоздаваемом писателем художественном мире, и, с другой стороны, создание образа Общества — главная организующая идея этого мира — задача, которой подчинено изображение отдельных характеров». С. Бочаров напоминает в этой связи слова Феликса Давена, посвященного в планы Бальзака, — из вступления к «Этюдам о нравах»: «В единстве общества заключен целый мир, а отдельный человек здесь — только подробность...»¹

Герой романа Бальзака — это и есть та «подробность», в которой, как в зеркале, отражается мир, общество. Его главная функ-

¹ Бочаров С. Характеры и обстоятельства // Теория литературы. М., 1962. С. 412.

ция — проявить общество, общественную среду через себя, через свою зависимость от ее воздействий, через свою исчерпанность сферой социальной детерминированности. А его нравственно искалеченная этой детерминированностью личность, его человеческая судьба — это, для Бальзака, приговор этой среде, этому обществу.

Заметим кстати, что ту же принципиальную функцию выполняет, в сущности, даже и такой герой Бальзака, как Вотрен. Он — та же «подробность», в которой отразились — лишь в более концентрированной форме — бесчеловечные законы среды; он тоже порождение обстоятельств. Он силен и опытен, он сумел не только принять законы среды, но и поставить их себе на службу, делать их своим орудием; ему не страшно, в отличие от Люсьена, испытывать на себе их действие — он уверен, что выстоит. Но функционально он отличается от Люсьена разве лишь тем, что судьба его — «показатель среды» с эффектом более страшным, чем у Люсьена: он не погибающий, он — губитель.

Вот почему и сопоставление его с Раскольниковым по их функциональной обусловленности не так уж существенно отличалось бы от сопоставления «Раскольников — де Рюампре». Ибо хотя по силе и устойчивости характера Вотрен ближе к Раскольникову, чем Люсьен де Рюампре, однако та главная проблемная функция, которая определена в романе Достоевского Родиону Раскольникову, отделяет его от образа Вотрена столь же резкой, принципиальной чертой, что и от образа Люсьена.

Какова же эта функция?

Структура «Преступления и наказания» не оставляет никаких сомнений на тот счет, где нужно искать ответ на этот вопрос. Мы знаем, что трагическая судьба Раскольникова была для Достоевского своего рода способом проверки той «мысли», «идеи», «теории» его героя, которая послужила исходным стимулом убийства старухи-процентщицы. Именно поэтому ему и понадобился характер куда более устойчивый и цельный, чем Люсьен, — понадобилась личность, способная жить и действовать не по воле обстоятельств, а согласно своему внутреннему убеждению, способная провести свою «идею» в жизнь последовательно и бескомпромиссно. В жизненном воплощении этой «идеи», в ее испытании реальной человеческой судьбой — главный смысл образа Раскольникова, главная проблемная его функция в романе.

Правда, сказать так — еще мало что сказать. Потому что на уровне простой констатации этого факта говорить о какой-либо

существенной разнице в проблемных функциях Родиона Раскольникова и Люсьена де Рюбампре еще невозможно. Ведь в известном смысле и судьба Люсьена представляет собой не что иное, как попытку воплотить в жизнь определенную «идею»: Люсьен надеется «восторжествовать», добиться успеха в обществе, не поступаясь своими нравственными принципами, а Бальзак, внимательно прослеживая его судьбу, как раз и показывает, как и почему эта «идея» оказалась иллюзией.

Но идея идее рознь, и попытка воплотить в жизнь одну идею может дать результаты совершенно иной проблемной значимости и содержания, чем реализация другой. Поэтому нам в данном случае важно зафиксировать не только то, что Раскольников проверяет свою судьбою некую «мысль», «теорию», а то прежде всего, *что* представляет собой та «теория», та «мысль», которая однажды «выдумалась» у него «в первый раз в жизни» и «которую никто и никогда еще... не выдумывал». Дело именно *в самом содержании* этой «мысли», в ее характере.

И в том, как она соотносится с идеями, которые так или иначе движут героями Бальзака.

4. «Вера и закон» Раскольникова

Итак, Раскольников убил старуху-процентщицу согласно своей «мысли», не только «выдуманной», но однажды даже и выраженной им в некоей статье, содержание которой он излагает в разговоре с Порфирием Петровичем. И мысль эта, как мы знаем из их разговора, состояла в том, что человечество делится, по его убеждению, на «два разряда» людей: первый — подавляющее большинство обычных, «послушных» судьбе и принятым в обществе законам и нормам; второй — «собственно люди», то есть «имеющие дар или талант сказать в среде своей новое слово». Причем этих «собственно людей» (Раскольников все время оперирует примерами «Ликургов, Солонов, Магометов, Наполеонов») отличает то, что они «все преступают закон, разрушители, или склонны к тому, судя по способностям». Более того — не только «склонны к тому» и даже не только «право» свое на это «ощущают», но и на самом деле, убежден Раскольников, *правом этим обладают*. Так что если какому-нибудь «собственно человеку» нужно «перешагнуть хотя бы и через труп, через кровь, то он внутри себя, по совести, может, по-моему, — утверждает Раскольников, — дать себе разрешение перешагнуть через кровь...».

В этой возможности для «собственно человека» разрешить себе «кровь по совести» — главный, как мы знаем, стержень теории Раскольникова о «двух разрядах» людей. Другими словами, перед нами не просто всего лишь некое *констатирующее* обобщение, выведенное из наблюдений над историческими примерами «необыкновенных людей», легко переступавших, когда им было нужно, через трупы и кровь. Нет, перед нами еще и некая целостная мировоззренческая концепция, как раз и объясняющая, почему «необыкновенные люди» не только «преступают», но и «право» на это имеют. И мы знаем, на какой логике построена у Раскольникова эта концепция, что ее отправная точка — в его безбожии. В том, что он ни в «загробную жизнь» (как говорит он об этом Свидригайлову), ни в «Новый Иерусалим», ни в Бога вообще (как это явствует из разговора его с Порфирием) не верует. Отсюда и центральный нравственный постулат Раскольникова, его «вера в закон»: «все разрешается». Постулат, смысл которого в том и состоит, что раз Бога нет, то нет, стало быть, и никакого внешнего по отношению к человеку, вложенного в него свыше и *неподвластного* ему абсолютного нравственного закона, так что всякий сумевший осознать это настоящий, вменяемый человек — «собственно человек» — *сам* творец своего нравственного закона, *сам* определяет, что добро, а что зло, чему бывать, а чему не бывать. Он обладает неограниченной свободой нравственного действия, которой не может противостоять никакая общественная мораль, ибо общественная мораль — установление чисто людское и она, как все людское, относительна. Ее предписания никак не могут быть поэтому для личности *внутренне безусловными*, и если люди послушно мирятся со своей судьбой, не решаясь нарушить какой-то нравственный принцип только потому, что считают его ненарушимым, то они сами виноваты в этом: это только «привычка» их вековая так считать, «предрассудки» и «страхи напущенные», которыми они прикрывают свое малодушие и слабость. На самом же деле человеку «все разрешается»...

Впрочем, содержание этого «мрачного катехизиса» вряд ли требует детальной расшифровки, — смысл знаменитого постулата героев Достоевского «все позволено», первым провозвестником которого стал в их ряду Раскольников и первой жертвой которого он оказался, действительно достаточно хорошо известен и давно обозначен уже в литературе о Достоевском. В данном случае нам важно лишь напомнить о нем — применительно к той главной задаче, которую мы преследуем.

С какой же именно точки зрения?

А вот именно с той, что «идея» Раскольникова — это, стало быть, «идея» и в самом деле совсем иного масштаба и ранга, чем «идея» Люсьена.

«Идея» Люсьена — сугубо *личного* характера, это его личная цель, честолюбивая житейская мечта-задача. Он видит вокруг себя продажный, грязный, бесчеловечный мир, но он верит и надеется, что он, именно он, «восторжествует»: сумеет добиться славы, богатства, успеха в этом страшном мире, не подчинившись его законам, сохранив свою нравственность.

«Идея» же Раскольникова совсем не в том, что *ему* «все позволено». В этом-то как раз он не уверен, оттого и решает проверить себя на роль «собственно человека», как это сам же и формулирует в разговоре с Соней, раскрывая перед ней самые глубинные, решающие мотивы преступления: «...мне надо было узнать тогда... вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу! Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь я дрожащая или право имею...»

Но в том, что *вообще, в принципе* для человека — для «собственно человека» — «нет никаких преград», — в этом он убежден. И именно в этом и состоит его «мысль», его «теория». Перед нами мировоззренческая концепция, претендующая на *всеобщую значимость*, на *безусловную истинность* именно в качестве *исходной, отправной модели феномена нравственной природы человека вообще*.

Мы упоминали уже о том, что, говоря о «заимствованиях» Достоевского у Бальзака, Л. Гроссман указывал на поразительное «сходство» «теории» Раскольникова и предсмертного письма Люсьена де Рюампре.

Перечтем, однако, это письмо.

«Есть потомство Каина и потомство Авеля... — пишет Люсьен. — В великой драме человечества Каин — это противоборство... Среди демонов с такой родословной встречаются от времени до времени страшные существа, одаренные разносторонним умом, воплощающие всю силу человеческого духа... Люди эти опасны в обществе, как были бы опасны львы в равнинах Нормандии: им нужен корм, они пожирают мелкую человечину и поедают золото глупцов... Когда Бог того пожелает, эти таинственные существа становятся Моисеем, Аттилой, Карлом Великим, Магометом или Наполеоном; но когда он оставляет ржаветь на дне человеческого океана эти исполинские орудия своей воли, то в каком-то по-

колении рождается Пугачев, Робеспьер, Лувель или аббат Карлос Эррера... Поэзия зла».

Как видим, дело обстоит совсем не так, как это представлялось Л. Гроссману. Теория Раскольникова только внешне напоминает мысль, изложенную в этом письме. По существу же она не только отличается от нее, но, если угодно, является даже ее опровержением. «Двухразрядность» людей, по мысли Люсьена, ведет начало от библейских Каина и Авеля. Судьба их потомства разрешается божьим промыслом, но черта, разделяющая потомство Авеля и потомство Каина, — это и есть граница добра и зла. Потомство Каина — «страшные существа», «демоны» (от Наполеона или Магомета до Пугачева и Робеспьера). Это — «поэзия зла». Мысль Люсьена не снимает, таким образом, самих границ между добром и злом, в которых заключен человек, она не претендует на какой-либо пересмотр этой традиционной ценностной шкалы. Всецело оставаясь в ее параметрах, Люсьен всего лишь накладывает эту шкалу на историческую реальность, фиксируя в ней постоянное присутствие тех двух «потомств», одно из которых и вызывает в нем что-то похожее на восхищенный ужас именно потому, что в нем — «поэзия зла». Что же до самого Люсьена, то он и сам живет всецело в параметрах этой традиционной системы ценностной ориентации в мире, подвергать какому-либо сомнению которую ему и в голову не приходит. Мысль, высказанная им в его письме, — всего лишь одно из выражений этой исходной его системы ценностей, она вполне адекватна всему тому, как живет, чувствует, сознает себя в романе Бальзака его герой, как он относится к миру и к себе. Он грешит, кается, поддается соблазнам, совершает зло. Но, как мы уже говорили, грех и соблазн для него всегда грех и соблазн, раскаяние, как бы быстротечно и легковесно оно ни было, все-таки раскаяние, «поэзия зла» тем и манит, что зло — плод запретный, и совесть он вовсе не считает химерой. Это живая реальность его нравственного бытия — бытия, всецело заключенного в рамках традиционного нравственного сознания, требования которого он на каждом шагу нарушает, но против которого отнюдь не бунтует по существу.

Но «идея» Раскольникова, — это, как мы уже зафиксировали, отнюдь не простая, всего лишь описательная констатация некоего феномена, представляющегося Раскольникову реальным фактом жизни человечества («двухразрядность» людей). Это еще и принципиально новая, лично им «выдуманная» концепция нравственности («у меня тогда одна мысль выдумалась... которую ник-

то и никогда еще до меня не выдумывал!»). Причем концепция, прямо противоположная привычному различению добра и зла, утверждающая *абсолютную нравственную свободу человека, нравственную неподсудность любых его поступков...* Зло не есть зло, человек сам устанавливает границы своей совести. Он — над добром и злом. «Необыкновенные люди», преступавшие людской закон, — настоящие люди, «собственно люди».

Обращаясь к «идее» — надежде Люсьена «Я восторжествую!», мы уже говорили, что она, в отличие от идеи Раскольникова, претендующей на всеобщую значимость, сугубо личного, частного характера. Но даже и в этом качестве «идею» Люсьена и идеей-то, в сущности, назвать нельзя. Перед нами, скорее, просто некая общая жизненная установка — сугубо утилитарного, непосредственно-житейского характера. И даже не установка, то есть не какое-то достаточно осознанное и продуманное жизненное задание, а всего лишь некая жажда и надежда, принимающие вид «установки» и «задания» — задания, за которым не стоит ни опыта, ни знания себя, ни знания жизни, ни работы мысли. Это просто иллюзорная, самообманная форма внутренней уступки Люсьена своим честолюбивым и гедонистическим страстям; это, в сущности, чистое «авось», чистое самоуспокоение и самозаговаривание, ибо где-то в глубине сердца Люсьен уже предчувствует, что его уверенное «Я восторжествую!» окажется в конце концов жалкой иллюзией. Иллюзией как в отношении его самого, столь податливого на соблазны роскоши и славы, так, тем более, и в отношении общества, более трезвое отношение к урокам которого, уже преподанным Люсьену, никогда не позволило бы ему морочить себе голову надеждой, что природа этого общества допустит тот успех, которого он хочет добиться, без нравственного приспособления к его жестоким законам. Всецело укорененная в эмпирике житейско-бытовой сферы его жизни, всецело связанная лишь с его жаждой вполне «земного» преуспевания в *данной* среде, в *данном* обществе, в *данных* условиях, «идея» Люсьена не только не восходит к каким-либо более фундаментальным и общезначимым духовным проблемам и смыслам человеческой жизни, но даже и в собственном своем практически-житейском содержании не является продуктом и произведением его свободного духа, сколько-нибудь серьезно выношенным в его глубинах, — тем, что действительно можно было бы назвать его *убеждением*, его *идеей*.

«Идея» же Раскольникова — это истинное убеждение, это глубоко продуманная, отточенная, целостная концепция бытия, ло-

гически абсолютно неопровержимая при принятом им исходном «постулате» безверия, из него необходимо вытекающая. Это действительно его «вера и закон», адекватные всей реальности его существования, всей его живой наполненности — «закон» его жизни, вытекающий из его «веры» (= его безверия), а потому безоговорочно и принимаемый им. Здесь самая суть его мирозерцания, центральное ядро его духовного «я». И потому именно этими исходными «верой» и «законом» его сознания и жизни и мотивировано не только само его преступление, сама возможность его, но и *все отличительные его особенности*. На это, кстати, не всегда обращают должное внимание при анализе преступления Раскольникова, хотя сам по себе факт, что Раскольников исповедует принцип «все позволено», настолько общеизвестен, что прочесть об этом можно у любого автора. Между тем схождение всех, буквально всех особенностей его преступления именно к этой исходной точке, укорененность их именно в ней поистине поразительны.

В самом деле, — почему, например, в разговоре с Соней Раскольников, поначалу объяснявший ей свое преступление желанием помочь матери и сестре и вообще отдать себя в будущем одним лишь добрым делам, в конце концов все эти благородные объяснения решительно все-таки отбрасывает?

«Я лгать не хотел в этом даже себе! — говорит он Соне. — Не для того, чтобы матери помочь, я убил — вздор! Не для того я убил, чтобы, получив средства и власть, сделаться благодетелем человечества. Вздор! Я просто убил! для себя убил, для себя одного: а там стал ли бы я чьим-нибудь благодетелем или всю жизнь, как паук, ловил бы всех в паутину и из всех живые соки высасывал, мне, в ту минуту, все равно должно было быть!..»

Значит ли это, что Раскольникову и в самом деле безразлично, кем быть — благодетелем человечества или пауком?

Нет, конечно, — вся реальная, действительно в нем укорененная, с ним слившаяся и составляющая глубинное существо его личности нравственная его природа, весь характер его отношений к матери, сестре, Разумихину, Мармеладовым, все его поведение в романе неопровержимо свидетельствуют: Разумихин прав, когда, говоря о двойственности характера Раскольникова, нравственное ядро его определяет тем не менее формулой однозначной и высокой: «Великодушен и добр». Недаром и Свидригайлов, иронически замечающий Раскольникову, что тот, покусившись на убийство старухи-процентщицы, не за свое дело взялся, имен-

но потому так и считает, что слишком много «Шиллера» в нем видит.

И тем не менее Раскольников прав, когда, решившись признаться Соне в самых главных, глубинных истоках и мотивах своего преступления, отбрасывает вдруг все прежние благородные его объяснения, хотя эти мотивы тоже, конечно, свое место в его решимости на преступление имели. Прав, потому что для того, чтобы решиться убить ради благородных целей, нужно прежде всего разрешить себе убийство *вообще, в принципе*. Именно здесь — главная отправная точка, и именно здесь как раз все и решила «теория» Раскольникова. Без нее никакие благородные побуждения не подвигли бы на такой страшный шаг вменяемого, привыкшего во всем отдавать себе ясный отчет, без рефлексии шага шагнуть не способного Раскольникова, «казуистика» которого «была отточена, как бритва». Решающим «разрешением» на убийство, без чего оно просто не состоялось бы, могло быть для человека склада Раскольникова только уверенность, что человеку вообще «все позволено», что никаких нравственных «преград» для него вообще нет и быть не может. А если так, то какие же, спрашивается, нужны еще в таком случае благородные оправдания — и вообще оправдания — даже и для убийства? Они — не необходимы, поскольку не в них и суть. Суть только в сознании, что «все позволено». И в решимости на то, чтобы реализовать это убеждение.

Вот почему в его признании Соне ключевые слова, позволяющие правильно понять смысл этого признания, вот какие: «...мне, *в ту минуту*, все равно должно было быть!» Именно в *ту* минуту, а вовсе не *вообще* ему должно было быть — и было! — все равно, кем он потом будет — благодетелем или пауком. Потому что *та минута* требовала только одного — самой по себе уверенности в нравственной дозволенности убийства вообще, без каких-либо «дополнительных» его оправданий. И именно это и только это свое право на «кровь по совести» он и доказывал себе в эту минуту, в чем «не хотел лгать даже себе». «Я... я захотел осмелиться, и убил...» «Захотел» — и «убил», вот и все. Просто убил — «для себя одного». Только для того, чтобы себя проверить. Только для «пробы»...

Почему, во-вторых, именно для «пробы»? Почему, иначе говоря, именно проверка себя, вопрос о самом себе становится для Раскольникова настолько важным, сметающим все остальное, что он решается ради его выяснения на величайшее из злодеяний? Поступок, труднее, мучительнее которого Раскольников не совер-

шал ничего во всю свою предыдущую жизнь, психологический катаклизм, который — он допускал это — мог обернуться и совсем иными последствиями, чем те, на которые он рассчитывал, мог сокрушить всю его жизнь... И все это в конечном счете лишь для того, чтобы «узнать» — «вошь» ли он или «право имеет»?!

Однако и это опять-таки закономерно. Ибо если закон людей, как говорит Раскольников Соне, заключается в том, что «кто крепок и силен умом и духом, тот над ними и властелин», то единственная *личная* жизненная задача, встающая перед человеком крепкого и сильного ума, то есть человеком, сумевшим осознать нелепость вековых «предрассудков», понять «истинную природу» человека и стремящимся, естественно, быть достойным ее, может состоять действительно лишь в том, чтобы сделать и свой «дух» таким же «крепким» и «сильным», как «ум». Чтобы, иначе говоря, освободить и свою *психологическую* природу от вьевшихся в нее вековых «привычек», от угнездившихся в ней «предрассудков» и «страхов напущенных», воспитанных сотнями предшествующих поколений «дрожащих тварей». Это тоже становится для него *нравственной* необходимостью: он просто обязан, если хочет уважать себя самого, испытать и воспитать себя, суметь на деле, «проходя мимо всей этой нелепости», «взять просто-запросто все за хвост и стряхнуть к черту!».

И он «берет» и «стряхивает» — он убивает...

Почему, в-третьих, именно убивает? Почему, иначе говоря, именно убийство обретает в его глазах значение того критериального акта, которым он обязан проверить себя?

Но опять-таки только потому, что «все позволено». Ибо если человеку действительно *все* разрешается и нет ни добра, ни зла, то наиболее полную и, так сказать, честную проверку своей способности переступить через «привычные» нормы «тварей дрожащих» может дать ему, конечно, только максима этого «все разрешается» — убийство. Оно для кандидата в человекобоги, желающего освободить свою совесть от всяких пределов, тоже становится *необходимостью*. Что Раскольников и доказывает, честно признавая и принимая эту необходимость, — он не крадет, не грабит, не насильничает, он — убивает.

Убивает — и, в-четвертых, не раскаивается. Но опять-таки именно потому, что «проба», считает он, доказала лишь *его, личную* непригодность к роли «собственно человека». Оттого он и винит только себя, честно «признавая», что он — «эстетическая вошь». Но принцип?.. «Чем, чем моя мысль, — упрямо дума-

ет он даже на каторге, — была глупее других мыслей и теорий?» «Стоит только посмотреть на дело совершенно независимым, широким и избавленным от обыденных влияний взглядом, и тогда, конечно, моя мысль окажется вовсе не так... странною... Ну чем мой поступок кажется им так безобразен? — говорил он себе. — Тем, что он — злодеяние? Что значит слово *злодеяние*? *Совість моя спокойна...*»

Убеждение, что все позволено, — действительно, таким образом, его «вера и закон»; это альфа и омега его нравственного сознания, его глубинная, экзистенциальная идея, определившая собою все особенности его преступления — и честное сознание, что не нужны ему для оправдания старухи никакие благородные мотивы, и решимость на преступление как на экзистенциальную пробу себя самого, и сам выбор для этой пробы именно убийства, а не какого-нибудь иного способа переступить через традиционную мораль, и, наконец, даже и природу его переживаний после убийства — его «спокойную совесть».

Именно этой исходной своей «верой», исходным своим «законом» Раскольников прежде всего — и наиболее кардинально — и отличается от Люсьена де Рюбампре. Так же, как и от прочих героев романа Бальзака — даже таких, как д'Артез и Вотрен. Ибо хотя д'Артез и Вотрен в нравственном отношении противоположны друг другу, однако ни тот, ни другой, в отличие от Раскольникова, не отрицают в своем нравственном сознании безусловной общезначимости добра и зла и не выходят за пределы этого разграничения к какой-то принципиально иной системе нравственности. Даже Вотрен, этот закоренелый злодей и грешник, для которого нет как будто бы преступления, перед которым он мог бы остановиться, — вполне, если можно так выразиться, *нравственный* злодей и грешник. Нравственный в том смысле, что он знает себя и свои поступки всецело в системе традиционных нравственных критериев. Он *знает*, что он злодей и грешник.

Раскольников — убийца, но он не сознает себя злодеем и грешником. И именно потому, что безнравственен в буквальном смысле; у него *нет* нравственности. Его идея — то новое его слово, с которым он приходит в мир и которое состоит в том, что нет никакой безусловной нравственности, никакого абсолютного добра и зла, — это идея, сросшаяся с его жизнью. Идея, как это и характерно для героев Достоевского, ставшая его судьбой.

Вот эти-то главные отличия Раскольникова от Люсьена де Рюбампре — и в *характере* его «идеи» как идеи мировоззренческой,

а не «житейской», и в самом *содержании этой* идеи, начисто отрицающем нравственный мир героев Бальзака, и в самом *духовном типе его личности*, адекватном характеру и масштабу его «идеи», его духовного выбора — эти-то кардинальные отличия и наполняют ту «проверку» идеи Раскольникова, которую предпринимает в своем романе Достоевский, совершенно *особым содержанием*, принципиально отличным от тех результатов, к которым выводят нас «проверка» Бальзаком «идеи» Люсьена и весь его роман в целом. Другими словами, они обеспечивают герою Достоевского, трагическая судьба которого становится способом проверки его «верую», совершенно иную *проблемную его функцию* в романе, чем та, которой нагружен в романе Бальзака Люсьен де Рюбампре, пытающийся реализовать свою честолюбивую идею-утопию — «Я восторжествую!».

Какую же именно?

5. Что «проверяют» своей судьбой Люсьен де Рюбампре и Родион Раскольников

Итак, мы зафиксировали — и сформулируем это еще раз, чтобы приступить к соответствующему сопоставлению, — что сюжетная конструкция, построенная на «испытании» начальной идеи-иллюзии Люсьена «Я восторжествую!» опытом его дальнейшей судьбы, нужна была Бальзаку прежде всего для *портретирования общества* — для высказывания правды о том *социуме*, в который входит со своей мечтой Люсьен. Именно этот главный вопрос — вопрос о том, каковы социально-психологическая природа и нравственный потенциал современного Общества, — задает Бальзак в «Утраченных иллюзиях» себе и своему читателю. И именно этим центральным его заданием полностью и определена поэтому в романе, как мы видели, и главная функциональная нагрузка его «проверочной» конструкции, и сам характер люсьеновской «идеи».

Но когда Достоевский заставляет своего Раскольникова долгими днями и ночами вынашивать свою «проклятую мечту», расстравляя себя то письмом матери, то знакомством с Мармеладовым, то встречей на бульваре девочки из «процента»; когда Достоевский отправляет его на убийство, а потом в долгих муках непонятного для самого героя «наказания» заставляет его вновь и вновь возвращаться к свершенному и обсуждать свое преступление, — Достоевский ставит всем этим перед собой и перед сво-

им читателем совсем другие вопросы. Судьбой Раскольникова, делающего «пробу» своей «теории», он спрашивает совсем не о том — или, по крайней мере, прежде всего не о том, — можно ли прожить в *этом* обществе, в этой среде, в этих условиях и обстоятельствах без преступления. И судьба героя нужна ему вовсе не для того только, чтобы подробнее и яснее разглядеть через нее лик окружающего его мира, проникнуть в социальные характеристики общества, среды, эпохи и т. д.

Это не значит, конечно, что Достоевский равнодушен к социальным проблемам России середины XIX века, к несправедливостям ее социального устройства, к так называемым социальным язвам русской жизни и т. д. и т. п. Совсем напротив. И в том же «Преступлении и наказании» — в переворачивающих сердце картинах нищенского бедствования Мармеладовых, в истории Дуни и Свидригайлова, в нищенстве самого Раскольникова, в судьбе Сони — Достоевский сам же обращается к ситуациям едва ли не безвыходным — к ситуациям, из которых иной раз без преступления — по крайней мере, над самим собой, как это делает Соня, — человек и вправду выбраться как будто не может.

Но та центральная, исходная мысль Раскольникова, которая лежит в основании его теории о «двух разрядах» людей и в проверке которой через судьбу Раскольникова и заключен главный смысл романа, напрямую связана все-таки отнюдь не с этими социальными пластами бытия, отраженными к романе. Ибо состоит она — подчеркнем это еще и еще раз — совсем не в том, что *этом* обществе, в *этих* условиях, в *данной* ситуации человеку «позволено» убить «по совести». Она состоит в том, что «собственно человеку» — то есть человеку, сумевшему понять действительную, «безбожную» природу мира и чисто человеческий, условно-относительный характер нравственности, — *вообще, в принципе все позволено*. В том числе и «кровь по совести». Потому-то он так и издевается позднее над собой за всякого рода «малодушные» теоретические послабления и уверения, что «только для матери», по «безвыходности» и т. п. пошел он на это дело. И поэтому-то и вопрос, который задает себе и читателю Достоевский судьбой Раскольникова, «проверкой» его «теории», тоже состоит — соответственно — вовсе не в том, чтобы выяснить, на что вынуждают человека условия этого общества, социально характерно или нехарактерно преступление его героя. Это вопрос, который не может не быть адекватен прежде всего главному, сущностному содержанию его «теории». А потому — соответственно этому содер-

жанию — и состоит тоже именно в том, действительно ли может *вообще* человек убить «по совести», верно ли, что человеку *в принципе* «все позволено», действительно ли он может и способен *сам* устанавливать пределы своей совести.

Другими словами, это вопрос, решение которого и в самом деле *не зависит* от того, в каком веке и обществе, в каком положении и состоянии живет человек, каковы его материальные обстоятельства, социальное положение, житейские заботы и нужды, политические пристрастия и гражданские чувства — все то, чем он включен в непосредственное течение жизни, в ее конкретно-историческую социальную эмпирику. Это вопрос, решение которого зависит только от того, какова сама сущностная *природа принципов нравственной ориентации и нравственного самовыявления человека в мире*, — то есть вопрос о том, являются ли критерии и нормы человеческой нравственности, установленные христианской традицией, действительно безусловными, абсолютными, неподвластно обязательными для человека, укорененными Божьей волей в самой его природе, или же это всего лишь чисто человеческие, условные, относительные установления, которые человеческой же волей могут быть внутри человека и преодолены, «страхнуты», «отменены».

Поэтому-то Достоевский смотрит и на своего Раскольникова тоже совсем с другой точки зрения, чем Бальзак — на своего Люсьена.

Личность Люсьена интересна и важна Бальзаку, «исследователю» Общества, прежде всего со стороны ее социальной обусловленности и типичности. Наблюдения над его индивидуальной природой — это для него прежде всего способ показать, как под воздействием среды обычная, «средняя» человеческая личность может заполняться социально-психологическим содержанием, характерным для этой среды. То есть история Люсьена даже и со стороны «проверки» им себя, своей личности, тоже, следовательно, служит Бальзаку для все той же главной его цели — портретирования общества. Оно, таким образом, отражается и портретируется в романе, как мы тоже об этом уже говорили, *двояким* способом — и через его непосредственное изображение и представление, через его воздействия на Люсьена, и через отражение в *самом* Люсьене, в изменениях его духовного «я», которое приспособляется к требованиям среды и тем самым тоже становится своего рода репрезентативным ее «зеркалом». Иными словами, Люсьен интересует Бальзака и наблюдается им прежде всего как

явление *социально-психологическое*, как продукт и порождение определенной общественной среды, жертва, «подробность» и слепок определенного социального строя. То есть — как существо *социально-исторически и социально-психологически конкретно-определенное*.

Раскольников же интересуется Достоевского и наблюдается им совсем в другом, более общем, ракурсе — в том человеческом измерении, которое можно назвать не социально-историческим или социально-психологическим, а *общебытийным, экзистенциальным*. Иными словами, он интересуется его прежде всего не как существо *данного* времени, *данной* среды, эпохи, строя и т. д. (хотя он и является, разумеется, существом данного времени, строя, нации и т. п.), а как представитель и носитель более глубоких и всеобщих человеческих смыслов и свойств — как существо *социально-бытийное, социально-экзистенциальное*. Это тот план феномена человека, который осознается или, вернее, должен, по определению и необходимости, осознаваться и постигаться человеком даже *прежде*, чем он осознает себя в других своих измерениях. Ибо для того, чтобы понять и осознать себя в роли человека данного времени, общества, государства, класса, рода, семейства и т. п., он должен осознать себя как человека вообще — должен спросить себя и ответить себе, что такое человек, в чем смысл его бытия, на что он должен и может ориентироваться в жизни, из какой системы ценностей исходить, какова его природа и т. д. и т. п. Это вопросы, которые можно назвать *философско-антропологическими*, и они-то и определяют здесь подход Достоевского к своему герою.

Понятно, что и Раскольников тоже, конечно, в определенном смысле типичен и репрезентативен: без соотнесения индивидуального с общим, без выявления в частном некоего общезначимого, характерного содержания искусства вообще не существует.

Но здесь перед нами, если можно так выразиться, типичность и характерность совсем иного рода, чем в случае с Люсьеном, и недаром даже с точки зрения силы характера Раскольников, как мы тоже об этом уже упоминали, — прямая ему противоположность. Он — не обычный, массовый в психологическом плане человек: Порфирий не преувеличивает, когда говорит, что почитает его за одного из тех, кто способен на высший подвиг мужества и страдания, если только «идею» или Бога найдет; он — не правило, он — исключение. И это понятно: как для того, чтобы выступить в роли показательного типического продукта и произведения среды,

«подробности» общества, Люсьен необходимо должен был быть наделен у Бальзака именно «средним», «обычным» характером, так и Раскольников необходимо должен был быть наделен Достоевским характером сильным, выходящим из ряда по способности претворять в живую жизнь, в прямой поступок то, что признано им истиной. Чтобы «проверить», действительно ли человек может своей волей ставить границы своей совести и определять себе нравственные нормы поведения, «разрешая» себе все, вплоть до «крови», нужен опыт человека действительно волевого — только опыт такого человека и мог быть в данном случае *критериальным*, показательным с точки зрения тех предельных, высших возможностей, заложенных в человеческой природе, которые одни только и могут приниматься во внимание при такого рода проверке — проверке человеческой природы на ее *предельный* излом. Это в данном случае — *необходимое* условие для решения той задачи, которую ставит себе Достоевский, ибо задача проверки Раскольникова — это и есть ведь задача проверки человеческой природы *вообще*, ее *принципиальных* возможностей, ее «критических» пределов. И именно этим — как высший (и в *этом* смысле «типичный», репрезентативный) представитель человеческой породы, взятой со стороны ее возможностей на абсолютное духовное самоопределение, — он Достоевскому и важен, этим и интересен. Через его индивидуальный опыт Достоевский испытывает человека *вообще* — сам, если можно так выразиться, «феномен» человека.

Каковы оказались результаты этой «проверки» раскольниковской «идеи», какой ответ дал роман Достоевского на тот центральный вопрос, который был задан этой проверкой, и действительно ли Достоевский обнаружил в итоге то, что он ждал обнаружить, предпринимая свое художественное исследование ситуации Раскольникова, — это тема особая. И мы даже не будем ее здесь касаться, поскольку нам важны сейчас не «ответы» Достоевского, но его «вопросы». Нам важна сама *проблемная структура* его романа, характер его *проблемного задания*. А эта структура и это задание обнаруживают себя в сопоставлении с диалогией Бальзака с предельной, как мы видели, отчетливостью — как структура и задание, действительно совсем, принципиально иные, чем у Бальзака, хотя оба сопоставляемых произведения — и Бальзака, и Достоевского, построены внешне как будто бы по одной и той же структурной схеме: и в том и в другом случае герой входит и мир со своей «идеей», пытается ее реализовать, а его судьба, складывающаяся в ходе этой реализации, становится своего рода про-

веркой истинности этой идеи, ее реальных возможностей. Похоже-то похоже, но, как мы убедились, в глубине этого сходства лежит как раз *принципиальное различие*, делающее эти формально близкие сюжетно-ситуационные структуры содержательно, проблемно совершенно разными, даже, можно сказать, противоположными: у Бальзака все построение романа служит прежде всего созданию образа некоей *конкретно-исторической социальной* реальности (феномен французского Общества XIX века и его типических «подробностей»), Достоевского же интересует прежде всего *общебытийный, экзистенциальный* план человеческого существования — духовный опыт человека, покусившегося на пересмотр самих основ нравственного бытия человека, принятых в человеческом обществе.

Согласимся — это действительно самое важное, принципиальное отличие между романом Достоевского и дилогией Бальзака — отличие, проявляющее себя сразу же и с полной очевидностью, как только мы выходим на уровень авторских проблемных заданий и начинаем сравнивать тексты Достоевского и Бальзака в этом измерении.

Но тем самым мы вплотную подошли к тому, чтобы сделать следующий шаг в намеченном нами маршруте.

Мы начали с сопоставления двух конкретных произведений Достоевского и Бальзака. Но наша цель, как это с самого начала и было заявлено, состоит в том, чтобы показать их репрезентативность для двух совершенно разных — *типологически* разных — моделей реализма, созданных Бальзаком и Достоевским, — моделей, которые в реальном историческом времени сосуществовали и до сих пор сосуществуют, но с точки зрения историко-литературного развития находятся в отношении преемственности. И вот теперь, чтобы показать это, мы должны перейти уже на следующий уровень сопоставлений — в пространстве более широкого историко-литературного плана. Мы должны проверить, действительно ли можно говорить именно о *типологическом* характере тех существенных отличий между дилогией Бальзака и романом Достоевского, которые мы выявили на уровне их проблемных заданий. Не являются ли они различиями, пусть какими угодно резкими, но всего лишь между *этими двумя конкретными* романами, нами сопоставленными, — только между их «индивидуальными» художественными структурами?

Для этого попробуем сначала хотя бы приблизительно, но все же на уровне отчетливо фиксируемых морфологических призна-

ков, очертить основные контуры той историко-литературной реальности, которая встает перед нами за «Утраченными иллюзиями» и «Блеском и нищетой куртизанок» — в качестве их фона и почвы. Это тот новый реализм, родоначальником которого в Европе и считается как раз Бальзак и пришествие которого на арену европейской художественной культуры явилось своего рода ответом — и очень неожиданным — на знаменитый прогноз, который сделал незадолго до этого Гегель в своих «Лекциях по эстетике». Наблюдая историческое развитие искусства, он пришел к выводу, что роль искусства в духовно-историческом развитии человечества явно угасает, что оно самоизживает себя в этом процессе.

Прогноз этот и особенно логика его настолько значимы для нашей темы, имеют настолько очевидное и самое прямое отношение к ней, что для того, чтобы лучше в ней сориентироваться, совсем нелишне будет вкратце воспроизвести хотя бы главные контуры этой примечательнейшей гегелевской концепции.

6. Судьбы свободы и судьбы искусства

Чем же был вызван этот печальный вердикт искусству, вынесенный великим немецким философом?

Во-первых, конечно, его общей концепцией искусства, которое он рассматривал как одну из основных (наряду с религией и философией) форм саморазвития и самопознания Мирового духа, но которому он отводил все-таки не первое, не высшее место в иерархии этих форм «осознания духом своих истинных интересов». Именно это обстоятельство и сказывается, по Гегелю, в конце концов в историческом развитии: к настоящему времени, говорит он, «мысль и размышление обогнали изящные искусства»; нынешняя духовная культура основана прежде всего на «рефлексии», и «прекрасные дни греческого искусства, равно как и золотое время более позднего средневековья» уже не могут вернуться — искусство «теперь уже перестало отстаивать в мире свою былую необходимость» и «не занимает в нем своего прежнего высокого положения».

Однако помимо этого общего логико-исторического обоснования прогноз Гегеля опирался и на анализ тех *трудностей*, которые новая эпоха поставила перед искусством с точки зрения своих возможностей обеспечить его необходимым для его образов *«материалом»*. И вот этот-то момент нам особенно важен.

Напомню: Гегель исходит из того, что поскольку искусство является одной из основных форм духовной жизни человечества, постольку оно и реализует наиболее полно эту свою природу именно тогда, когда становится одним из способов познания и выражения «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа». При этом сразу же важно здесь подчеркнуть, что поскольку «высшим определением духа» является, по Гегелю, *свобода*, постольку этот тезис равнозначен у Гегеля утверждению, что искусство только тогда выполняет свое истинное предназначение, когда оно становится *познанием и выражением свободы* — то есть познанием и выражением тех глубочайших истин духа, которые дух вырабатывает в качестве собственного своего содержания, в рамках своей *свободы*. Ибо свобода, по Гегелю, и состоит в том, что субъект находит «противостоящим ему не нечто чуждое, не свою границу, поставленный ему предел, а самого себя», так что она «имеет своим содержанием разумное вообще, например нравственность в поведении, истину в мышлении».

Но поскольку преимущественный «живой материал искусства» образует прежде всего человеческая действительность, ее герои и персонажи, постольку именно к этому «материалу» прежде всего и относится основное требование его сущностной природы. Этот важный момент Гегель фиксирует в следующей логике: ясно, говорит он, что *основной* сферой выражения в искусстве «всеобъемлющих истин духа» никак не может быть сфера зла, ибо «злое скудно и бессодержательно в самом себе» и получает все свое значение в искусстве лишь через свое собственное отрицание. Действительными носителями такого содержания могут быть, следовательно, лишь «утвердительные в самих себе и субстанциональные силы», то есть герои, способные вместить в себя эти высшие истины духа и глубочайшие человеческие интересы как свое собственное достояние. Вот эти-то *идеальные*, как говорит Гегель, характеры (идеальные не в плоско-добродетельном смысле, а как носители высших — идеальных — устремлений духа, хотя бы и обретаемых во внутренней драматической борьбе с низшими страстями) и есть главная почва и одновременно забота искусства. Оно всегда нуждалось в них, в героях именно такого плана, действующих «по своей собственной инициативе», готовых «принять на себя вину за свое деяние и нести за него ответственность», олицетворяя тем самым собою «торжество концентрированной в себе конкретной свободы».

Но поскольку, далее, возможность обращения к таким характеристам и нахождения их всегда зависит, как говорит Гегель, от *общего состояния мира*, постольку судьбы искусства оказываются прямо связанными с тем, в какой степени те или другие наличные исторические условия благоприятствуют искусству в этом его главном поиске. И вот здесь-то, обзревая с этой точки зрения историческое развитие человечества, Гегель и приходит к выводу, что лучшие в этом отношении для искусства времена уже прошли. Ибо самая богатая человеческой свободой, цельными, самостоятельными характерами, способными вместить в себя высшее содержание духа, историческая почва относится к «мифическим векам». Или, как он выражается, к «веку героев», к «дозаконному веку», когда общество уже выходит из первобытно-патриархального состояния и уже волнуется «глубокими страстями», ставит себе «значительные цели», но «признание и сила нравственности» этих целей «покоится единственно только на индивидуумах, становящихся по своей особенной воле и благодаря выдающейся силе и влиянию их характеров во главе той действительности, в пределах которой они живут». Таковы герои греческих мифов и греческой поэзии — например, Геракл, «свободная, самостоятельная добродетель» которого, побуждающая его восставать «против несправедливости» и бороться «с человеческими и природными чудовищами», «принадлежит исключительно ему». Таковы богатыри древнейшей арабской поэзии, богатыри «Шахнаме» и другие герои этого ряда; таковы герои средневекового эпоса, ибо на почве рыцарства «произрастали свободное богатырство и опирающиеся на себя индивидуальности»; таковы герои «сдвинутых» эпох войн, гражданских потрясений и т. п. исторических катаклизмов, берущие на себя бремя ответственности за восстановление нравственного и правового порядка (и вот почему дурное и злое — войны, сражения, месть, замечает Гегель, не исключены из области идеала, а часто становятся содержанием и почвой мифической героической эпохи).

Напротив, чем ближе к новому времени, то есть чем энергичнее происходит развитие государственности, становление и упрочение гражданского правопорядка, тем решительнее сужается сфера «индивидуального почина» личности в осуществлении высших человеческих целей справедливости, права и нравственности, все более становящихся лишь делом сугубо «частной добродетели». Само по себе такое развитие человечества является, по Гегелю, безусловным прогрессом, но *для искусства* оно неблагоприятно,

ибо все менее способствует ему в поисках богатых, цельных и свободных «идеальных характеров», необходимых ему для реализации своего высшего назначения.

Особенно скептическое отношение вызывает у Гегеля с этой точки зрения современное «общее состояние мира», когда сфера индивидуальной человеческой свободы не только предельно сужена развитым гражданским правопорядком, но еще повседневно и повсеместно подвергается изничтожающему воздействию и со стороны того царства пошлости и прозы, в торжествующем повсеместном упрочении которого Гегель уже в 20-е годы XIX века фиксирует пришествие на европейский континент *новой буржуазной действительности*. Той действительности, которая еще через двадцать лет заставит Томаса Карлейля с ужасом спрашивать себя, вглядываясь в лик своей родины, — где она, старая, добрая Англия? Он увидит перед собой страну, объятую «всеобщей социальной гангреной»; «наша жизнь, — пишет Карлейль, — состоит не во взаимной поддержке, а, напротив, во взаимной вражде, выраженной в известных законах войны, именуемой “свободной конкуренцией”; мы «забыли, что чистоган не составляет единственной связи между человеком и человеком», мы «закрыли глаза наши на вечную сущность вещей»; вселенная для нас лишь «громадный загон для скота и работный дом с огромными кухнями и обеденными столами, где мудрый найдет себе место»; единственно несомненными остались для нас «лишь прибыль и убыток, лишь пища для желудка и успех», «законы Бога стали “принципом наибольшего благополучия”, и вместо Евангелия Христа мы исповедуем “Евангелие Маммоны”...».

Вот этот-то мир «обыденщины» и «прозы», где царствуют «практические потребности и цели», «труд, муки и зависимость человека от конечности и прозы жизни», этот повсеместно утверждающийся «мир гнета необходимости, от которой не может избавиться отдельный человек», более всего и заставляет Гегеля скептически смотреть на возможность жизни искусства в условиях новой эпохи. Реальная действительность все более становится, как удачно скажет позднее Герцен, огромным «камнем преткновения» для искусства, и вот почему, констатирует Гегель, современное искусство, чтобы выполнить свое высшее назначение и найти возможности для создания «идеальных характеров», и вынуждено идти всегда лишь *в обход* этого «камня преткновения». Оно вынуждено либо переносить время своих идеальных героев «в мифические времена и вообще в более древнее прошлое, как представляющее со-

бою наилучшую почву для их действительности», либо создавать для своих героев «новое героическое состояние», помещая их в ситуации разлома, бунта или мести за «противозакония несправедливости и притеснения». Именно об этом свидетельствует, считает Гегель, творчество таких гениев, как Шекспир, Шиллер и Гёте: Шекспир черпает материал «для многих своих трагедий из хроник или старинных новелл», Шиллер помещает своих возвышенных героев тоже почти всегда в прошлые времена сдвинутых, кризисных общественных ситуаций («Заговор Фиеско», «Дон Карлос», «Валленштейн»), а своего Карла Моора делает протестантом и бунтарем; Гёте не случайно избирает «темой своего первого драматического произведения... соприкосновение и коллизию между средневековой эпохой героев и законоупорядоченной современной жизнью», что «свидетельствует о его большом уме», а в «Германе и Доротее» «в качестве заднего фона и атмосферы, в которой движутся изображаемые им идиллические характеры и события, открывает перед нами великие интересы революции и собственного отечества и приводит в связь сам по себе ограниченный сюжет со значительнейшими, огромнейшими мировыми событиями».

Но, восхищаясь этими попытками Шекспира, Гёте и Шиллера обрести почву для своих идеальных характеров в прошлых временах или в исключительных кризисных ситуациях, не типичных для обыденного состояния современного мира, Гегель доказывает тем самым, что этот путь, путь *ухода* искусства от наличной современной реальности, как раз и подтверждает его итоговый приговор: «Наше время... по своему общему состоянию неблагоприятно искусству».

Такова логика гегелевского прогноза. И ей, как видим, нельзя отказать в убедительности. Ведь если, как это сумел он показать, судьбы искусства действительно тесно повязаны с судьбами человеческой свободы, то катастрофическое сужение поля свободы в условиях новой буржуазной действительности и развитого гражданского правопорядка и в самом деле не могло не поставить искусство и ситуацию поистине кризисную.

Правда — искусство именно той художественно-эстетической ориентации, которое всегда связывало выражение «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» с возможностью *непосредственного представления этих «интересов» и «истин» в образах их живых носителей* — героев подлинно свободного почина и действия, цельных, самостоятельных характеров, вдохновляемых истинно субстанциальными целями.

Но какое же еще иное искусство знал и мог знать Гегель? В том-то и дело, что его «модель» искусства, из которой он исходил в своих построениях и прогнозах, вовсе не была всего лишь какой-то умозрительной нормативной конструкцией. Это был вполне достоверный и точный портрет реального искусства — той его действительной структуры, в пределах которой оно и в самом деле развивалось на протяжении всей предыдущей своей истории. А для этой единственной «модели» искусства, какую знал и мог знать Гегель, он и в самом деле не мог увидеть никаких перспектив в условиях новой буржуазной реальности. Поэтому его приговор и выглядел в те времена единственно возможным.

И все же, как это обычно и бывает, живая жизнь пошла своим путем, не спрашивая разрешения у теоретиков. Искусство сумело подняться в XIX веке на такую духовную и художественную высоту, занять в духовной жизни столетия такое место, что XIX век стал одной из величайших эпох расцвета художественной культуры человечества.

Но это произошло не сразу. Вначале, остановившись перед «камнем преткновения», воздвигнутым перед ним эпохой пошлости и прозы, искусство действительно попыталось отойти от этого «камня» и найти обходные пути, как это и предугадал Гегель. Возникающая в искусстве посленаполеоновской Европы новая волна романтизма питается уже не иллюзиями и надеждами, связанными с рождением нового общества, не бунтарскими настроениями протеста против отживающего свой век добуржуазного порядка, как это было в преромантизме и новом предреволюционном и революционном классицизме времен Великой французской революции, во времена Мильтона или в эпоху «бури и натиска», породившую возвышенную романтику молодых Шиллера и Гёте. Романтизм первой половины XIX века вырастает уже как ответная реакция искусства на ту буржуазную реальность, которую принесло с собой упрочение нового общества, как экзистенциальный отчаянный протест художественной культуры на утверждающееся повсюду царство пошлой буржуазной прозы. В поисках человеческой свободы, без которой ему трудно дышать и которая почти начисто исчезает в видимом мире этой новой реальности, искусство пытается просто-напросто *игнорировать* эту реальность. Оно презирает ее и, брезгливо обходя этот воздвигнутый перед ним историей грубо-вещественный, не поддающийся поэтическому преодолению «камень преткновения», устремляется за идеальными образами свободной человечности, сохра-

няющей в себе поэтическую высоту духовности, в иные духовно-психологические, социальные, географические, бытовые и исторические сферы, где это вещество человеческой свободы еще можно отыскать и напитать им свои образы. Вальтер Скотт покоряет современников живой естественностью своих исторических романов, где средневековые рыцари состязаются в благородстве с романтическими разбойниками, любовь верна и прекрасна, человеческим сердцем движут могучие драматические страсти, характеры крупны и возвышенны, а свободная человеческая сила отстаивает свое достоинство в открытой и мужественной схватке со злом. Мериমে находит спасение для своей прозы в кровавых схватках гугенотов и католиков, заставляя ее притвориться исторической хроникой из времен Карла IX, и отдыхает душой на созерцании сильных и цельных характеров, найденных им в не затронутых цивилизацией суровых горах свободолюбивой Испании, в экзотическом мире ее тореадоров, контрабандистов и уличных танцовщиц. А Бальзак, сам вышедший из романтической школы и еще благодарный ему за его возвышенную поэзию, видит в американце Купере, ищущем вдохновения на просторах дикого американского Запада, в опасностях и приключениях американских колонистов-переселенцев, «автора, достойного встать рядом с Вальтером Скоттом», и восхищается «величием и оригинальностью» Кожаного Чулка, «превосходного персонажа», «порожденного состоянием дикости и цивилизации» — «он будет жить, пока живет литература». Он приходит в восторг от «Пармской обители» Стендаля — какие страсти, какие характеры, как понимает он юного Фабрицио, когда ему предлагают бежать в Америку, «где нет ни изящества, ни музыки, ни любви, ни войны», где «царит культ одного божества — доллара», и Фабрицио отвергает эту «жалкую жизнь»! А прекрасная Джина Пьетранера, герцогиня Сансеверина, для которой «весь мир — ступенька к ее страсти», — сколько гордости, свободы, и достоинства в этой великой женщине!.. Бальзак в упоении — «все это так по-итальянски, что хочется вскочить в карету и мчаться в Италию, на поиски этой драмы и этой поэзии!..».

Но, увы, — Стендаль, гений переходной эпохи, самый великий романтик XIX века, в творчестве которого романтизм достигает апогея своих возможностей, и одновременно первый великий представитель нового европейского реализма, сумевший найти для традиционной ориентированности искусства на идеальные образы не исторически условную, а вполне реальную современ-

ную почву и действительно вырастить на ней характеры цельные, поэтические, самостоятельные и вместе с тем живые и естественные, исполненные глубокого психологического реализма, — Стендаль не случайно находит реальную почву для «этой драмы и этой поэзии» именно в Италии — окраинной стране новой буржуазной Европы, да еще периода наполеоновских и посленаполеоновских потрясений, да еще охваченной разгорающимся пламенем национально-освободительной борьбы, накануне осуществления великой исторической задачи национального объединения. На основном же континенте европейской буржуазной действительности новая социальная эра уже торжествует свою победу, и последним прибежищем для свободной романтической духовности на почве этой новейшей реальности оказывается в конце концов лишь внутренний мир индивида, романтически бунтующего против объективного мира буржуазной пошлости, — мир художника или поэта, изгоя или свободного в средствах отщепенца, покидающего свою среду и низменную прозу житейского меркантилизма ради возвышенной духовной жизни. Байроновский Чайльд-Гарольд кладет начало целой веренице разочарованных героев, презирующих свое время и свое окружение; в Европе и особенно во Франции расцветает лирико-психологический романтизм, вдохновляемый идеалом «чистого искусства», которое противопоставляется буржуазному утилитаризму; мир прекрасного признается единственным богом, которому остается и стоит еще поклоняться, и Теофиль Готье провозглашает: «Я с большой радостью откажусь от моих прав француза и гражданина, чтобы видеть подлинную картину Рафаэля или нагую красавицу», а Альфред де Мюссе в «Исповеди сына века» констатирует уже образование в жизни даже целых «двух лагерей», один из которых составляют «умы экзальтированные и страдающие», души, «тоскующие по бесконечному», погруженные «в океан горечи», тогда как вокруг них торжествуют «люди плоти», «непоколебимо» предающиеся «позитивным наслаждениям», — взрывы их смеха, исходящие «из плоти», заглушают рыдания первых, исходящие «из души»...

И эта картина находит себе реальное подтверждение — в частности, в тех реальных представлениях, которые не раз устраивала жизнь на представлениях романтических пьес, когда, как пишет тот же Готье, вспоминая премьеру «Чаттертона» де Виньи в 1835 году, партер переполняли «бледные, длинноволосые юноши», «твердо верившие, что нет другого достойного занятия, кро-

ме писания стихов или картин», и с презрением смотревшие на «буржуа». Презрительная *романтическая ирония* этой длинноволосой богемы по отношению к людям, «поклоняющимся только пятифранковой монете», не имеющим «другого идеала, кроме сохранения своей шкуры» и любящих «в поэзии sentimentalный роман, а в пластических искусствах — литографию», становится и у боготворимого ею искусства основным способом отношения к окружающему миру, а эфемерный духовный мир этих бледных страдалцев, тоскующих по бесконечному, — единственным миром, где оно находит хоть какое-то удовлетворение своей тоске по идеалу. Если же, наскучив этой призрачной субъективной свободой, оно начинает искать удовлетворение своей тоске в обращении к свободе более полной и богатой, к характерам сильным и деятельным, ему неизменно приходится либо уходить в мир условной географической или исторической экзотики, как это делает в своих восточных поэмах Байрон или в своих исторических драмах Гюго, либо, обходя срединный массив реальной действительности своего времени, искать «поэзию и драму» в ситуациях исключительных, в персонажах необычайных, редких, выпадающих из типического хода жизни, в социальных и психологических аномалиях, в мире отверженных, как это происходит в «Соборе Парижской богоматери» того же Гюго, или в драматических бурях эмансипирующегося любовного чувства, уже несущего в себе зерно грядущей через век «сексуальной революции» и пробуждающегося к тому же в атмосфере просоциалистических настроений и мечтаний о будущем обновлении человека, как это делает в своих романах Жорж Санд.

Но на любом из этих обходных путей — и чем ближе они пролегают к современности, к ее реальной обстановке, тем неотвратимее — романтического художника подстерегает та опасность, на которую указывал еще Гегель, — искусственность, надуманность. Даже Виктору Гюго — и даже в лучшем, величайшем из его созданий, в «Отверженных», — не удастся уйти вполне от выпренности, театральной искусственности и риторики в обрисовке своих героев, равно как и эмансипированные страсти жоржсандовских Индианы или Консуэлло сплошь и рядом отдают искусственной взвинченностью, выпрэнней экзальтированностью, придуманностью, а нередко еще и отчетливо проступающей дидактической заданностью. Естественно, что на периферии романтического искусства, там, где правила не озабоченность высокими поучениями, но лишь жажда успеха и завлечения публики, этот

его внутренний роковой изъян выявился с наибольшей, как это всегда и бывает у эпигонов, обнаженностью, и расхожая романтическая беллетристика превратилась в ту литературу «кинжалов и крови», «изувеченных людей» и «запаха трупов», дешевых «преувеличений» и фантастических «необычайных происшествий», над которой так издевался Бальзак. Романтизм заканчивает свои дни в агонии *ходульности*, и это была неизбежная плата за его гордый, но и роковой для него уход от прозаической реальности окружавшей его живой жизни. Душа романтического искусства не лежала к этой жизни, которая казалась ему мертвой. Но и душа этой жизни, пусть прозаической и пошлой, тоже, в свою очередь, не лежала к этому искусству, и живая жизнь покидала его создания.

Так обнаружился кардинальный для всего дальнейшего развития художественной культуры XIX века факт: новая реальность мира оказалась неподвластной искусству, которое по-прежнему, как и во многие прошлые века, продолжало связывать реализацию своего экзистенциального тождества с человеческой свободой, прежде всего с ее поэтическим *представлением*, с *образами полнокровного и богатого ее проявления* в деятельной самореализации индивида на арене предлежащей ему объективной действительности государства, нации, семьи, рода, социальной борьбы, исторического действия и т. д. В лице своей последней исторической ипостаси, европейского романтизма начала XIX века, искусство этой традиционной, уходящей в толщу веков ориентации, связанной с поисками цельных, крупных и, как сказал бы Гегель, «свободных в себе идеальных характеров», оказалось бессильно перед лицом новой действительности, которая свела возможности такого поиска до минимума. Ему оставалось либо исполнить пророчество Гегеля и, угасая, изжить себя в духовном оскудении и эстетической анемии, либо, кардинально пересмотрев свои привычные, традиционные ориентиры, найти какой-то иной выход для продолжения своей жизни в согласии со своей субстанциональной природой.

7. «Типические характеры в типических обстоятельствах»

1

И искусство, как мы знаем, нашло этот выход. Оно нашло для себя *принципиально новый путь*, который, не отменяя закона фундаментальной повязанности его судеб судьбами свободы в окру-

жающем его мире, открыл перед ним новые, кардинально иные, чем прежде, возможности удовлетворения требованиям этого закона. Новое искусство, в муках рождающееся из краха погибающего романтизма, начинает постепенно понимать, что истина новой действительности заслуживает не только отвержения и презрения, но и — понимания. Оно начинает чувствовать, что трезвая проза этого мира требует такого же трезвого подхода к ней — *требует реализма, способного ее понять, объяснить и выразить.*

И искусство рождает этот реализм, становится им. Оно рождает реализм, пафосом которого становится *пафос трезвости и познания.* Если хочешь понять реальность, откажись прежде всего от всех прекраснотушных иллюзий на ее счет — этот императив осознается новым художником как основной его принцип и завет, и формула «Утраченные иллюзии» не случайно становится именем одного из величайших шедевров Бальзака, отца новой французской словесности, как называл его Мопассан, и отца нового европейского и мирового реализма вообще, как это по справедливости признает ныне история литературы. Бальзак и в этом обнаруживает всю творческую и провидческую мощь своего всеобъемлющего гения, задавая этой формулой не только одну из магистральных тем всему будущему реалистическому искусству XIX века, но на долгие десятилетия вперед закрепляя и определяя ею как бы и сам дух этого искусства, его господствующий облик и выражение.

В 1838 году, в предисловии к очередному выпуску своих «Этюд о нравах», Бальзак писал: «...в наше время, когда все обсуждается и все критикуется, когда не верят больше ни священнику, ни поэту, когда сегодня отрекаются от того, что вчера превозносили, — в такое время *поэзия невозможна.* Автор полагает, что не осталось больше ничего, достойного внимания, помимо описания грозной социальной болезни, а она может быть изображена лишь вместе с обществом, ибо больной — и есть сама болезнь».

Но описание социальной болезни художником — это ее художественный диагноз, изображение больного общества, далекое от поэзии, это его трезвое изучение и постижение, и, таким образом, искусство, устанавливающее, что в отношении окружающей его реальности не остается больше ничего достойного внимания, кроме такого трезвого ее анатомирования и описания, начинает смыкаться в этой своей устремленности *с наукой.* Разочарованное в своих попытках романтического противостояния действительности, искусство ищет и находит неожиданный выход из создавшегося тупика, вливаясь в русло того общего для его

времени мощного духовного потока, который образуется происходящим на Западе бурным экономическим, научным и техническим прогрессом, необычайным ростом общественного авторитета науки, широчайшим распространением и внедрением во все сферы жизни и знания позитивных методов исследования мира. Что и приводит в конце концов к тому, что *пафос научности* в подходе к любому явлению действительности становится своего рода *всеобщим умонастроением эпохи, ее экстатическим верованием, ее религией*, пронизывая собою все области духовной и практической деятельности общества. Наука теперь, по выражению Бальзака, начинает *пронизывать все жанры*, сам он называет себя скорее историком, секретарем общества, летописцем нравов, чем романистом, и современники первому в мировой литературе присваивают ему почетный титул «доктора социальных наук». Художник становится ученым-экспериментатором, искусство превращается в род социально-психологического художественного исследования и в том находит свое спасение.

Да, при этом искусство утрачивает былые возможности непосредственного представления свободной человеческой духовности, ее высших интересов в образах героически-возвышенного плана, в характерах крупных, самостоятельных и цельных. Оно обращено теперь к реальностям иного рода — к разнообразнейшим и бесчисленным формам *агонии* человеческой свободной духовности в новом обществе.

Но оказывается, что при сохранении верности «высшим человеческим интересам» как исходной точке обзора реальности и ориентации в ней эта утрата компенсируется возможностями, которые открываются перед *собственной* духовностью художника — в отношении развертывания им всего того богатства духовной содержательности, которую требуют художественное осмысление и интерпретация наблюдаемой им действительности. Здесь искусство тоже получает возможности сближения с наукой — возможность становиться художественной *концепцией* изображаемой действительности, ее философией. Происходит необычайное насыщение и усложнение интеллектуально-духовного содержания искусства, и Бальзак уже в 30-е годы, откликаясь на эту новую тенденцию и реальность искусства, запечатлевает ее программной формулой: «Искусство есть богатство мысли».

Так с уходом свободы из действительности центр ее бытия в искусстве перемещается из сферы *непосредственного ее изображения* в сферу *внутренней, сердцевинной содержательности* самого

искусства. Из конкретного человеческого образа, ее воплощающего, она переходит в центр всей картины изображаемой жизни, в художественную мысль о ней, и *тема* свободы превращается в ее *проблему*. Все это в огромной степени повышает значение искусства в духовной жизни общества — оно обретает большие, чем когда-либо, возможности принять на себя роль мощного двигателя духовного развития человечества и действительно становится таким двигателем. Оно становится одной из главнейших форм движения и развития духовного сознания своей эпохи, художественной философией и социологией своего времени, его мирозерцанием и его самопознанием, и насколько весомой оказывается в этом отношении его деятельность, достаточно красноречиво свидетельствует хотя бы уже тот факт, что развитие философской, этической, психологической, социологической и даже экономической мысли XIX века шло под громадным воздействием искусства, постоянно опиралось на опыт художественного познания мира, обращалось к нему как к одному из важнейших первоисточников знания о мире.

Здесь следует, правда, оговорить, что эта новая познавательная-исследовательская установка искусства, которой оно ответило на изменившийся характер действительности, оказалась спасительным выходом из создавшейся ситуации далеко не для всех родов искусства. Или, во всяком случае, оказалась для них далеко не в одинаковой мере плодотворной.

Она была наиболее перспективна для искусств, способных передать сложное движение духа и мысли в динамическом временном развертывании многоплановых образных композиций. Особенно — для искусства слова, и прежде всего для его крупных эпических жанров, для повести и романа, многофигурная сюжетная образность которых обладала возможностями широкого концептуального охвата действительности и потому способна была принять в себя насыщение интеллектуально-духовной содержательностью практически любого философски обобщающего уровня.

Но для пластических, изобразительных искусств новая действительность, которую покидает дух человеческой свободы, оказалась и не могла не оказаться куда большим «камнем преткновения», и преодолеть эту кризисную ситуацию на тех путях, на которых преодолели ее литература, поэзия, драматургия и театр, ни живопись, ни скульптура не смогли. Пластический живописный или скульптурный образ по самой своей природе прежде всего *портрет* — человека, обстановки, природы, события, застывшие

го в уловленном мгновении. Будучи к тому же статичным, он всегда зависим поэтому в своей содержательности прежде всего от содержательности самого портретируемого объекта, и вот почему встреча изобразительного искусства с новой действительностью, невозможность найти в ней материал для тех своих, как сказал бы Гегель, *идеальных* образов, через которые оно только и могло выразить свою преданность «высшим интересам человеческого духа», поставила его в куда более критическое положение, чем литературу. Его попытки, подобно литературе, встать в этой ситуации в независимую по отношению к новой реальности позицию трезво-познавательного к ней отношения, перенести свою духовную содержательность из объективной сферы изображения в сферу субъективную, выразить ее через интеллектуально-духовную рефлексию сюжетного изображения действительности не могли быть успешными уже потому, что сюжетность никогда не была сильной стороной изобразительного искусства, и ориентация на нее, с неизбежностью заставляя живопись и скульптуру изменять своему органическому языку, приводила к литературности, к иллюстративной вторичности.

Вот почему в эпоху расцвета литературы на путях нового *реализма*, изобразительное искусство переживает, по сравнению с прежними временами, эпоху явного упадка, и благородство его *литературно-сюжетного содержания* не спасает его от эстетического худосочия, от утраты им своей органической природы, а с нею — и былой своей духовной значительности и высоты. И вот почему, поняв это, оно будет судорожно метаться потом в поисках выхода из тупика, пробуя найти освобождение от прозы окружающего мира то в призрачной победе над ним при помощи отчаянной деформации всех его видимых форм, то вообще в отказе от воспроизведения предметного мира и в попытках творить свою собственную свободную красоту абстрактной чувственной формы, то в злом и беспощадном изничтожении ненавистного ему антиэстетического мира экспрессией условно-рефлексивных образов его бездуховности, его кошмаров и ужасов, то в последнем отчаянии апокалипсической эстетики разрушения, хаоса, небытия, смерти и т. п., — словом, всеми теми способами, которые нашли свое выражение в наиболее характерных тенденциях современной изобразительной пластики. Все они исходно, субстанционально были связаны отнюдь не с «самоценными» поисками «новых форм пластической выразительности», «нового языка», не с появлением фотографии, якобы перенявшей функции живописи-

си и тем заставившей ее отказаться от предметного изображения реальности и т. п., как об этом твердят на всех перекрестках современной эстетической мифологии, а именно с по-прежнему неблагоприятным для изобразительного искусства «общим состоянием мира».

Но для литературы и в особенности для ее эпических жанров трезвый исследовательский дух времени оказался поистине животворным (хотя тоже, разумеется, не абсолютно — опасность избыточного гносеологизма была, как известно, всегда одной из бед нового реализма). Жизнь словно сама шла навстречу новому искусству, маня художника самыми дерзкими и отважными эпическими замыслами, и Бальзак, первым услышавший этот зов жизни, первым бросил ей ответный вызов, гордо признав и объявив, что «им владеет навязчивая идея — описать все *общество в целом*, таким, каково оно есть, со всеми его достоинствами, со всеми почтенными, высокими и постыдными сторонами, с неразберихой его смешавшихся сословий, с путаницей принципов, с его новыми потребностями и старыми противоречиями...».

Бальзак и в этом опять-таки становится провозвестником и отцом новой европейской словесности, набрасывая в своем грандиозном замысле «Человеческой комедии» как бы план всего ее дальнейшего развития, характер и направление ее содержательного развертывания. Литература стремительно начинает расширять свой тематический диапазон, захватывая все новые и новые области действительности, проникая во все ее углы, во все ее этажи и подвалы, оглядывая все ее торжища и закоулки. Она становится своего рода художественной энциклопедией времени, и этот ее исследовательский энциклопедизм выражается прежде всего и в особенности в том, что она обращается к изучению и описанию того человеческого материала, который составляет *типологическую* основу общества в каждом из его социальных срезов. В центре ее внимания впервые за всю историю ее развития становится обычный, массовый, «типовой» индивид, которого она теперь внимательно *изучает*, как бы стремясь понять, что же происходит, какие демоны делают то, что так бесследно исчезают в срединной безликости пошлой бездуховности, так повально трансформируются в *буржуа* все эти герои и рыцари свободного человеческого духа, с которыми искусство так обывкло иметь дело в прежние свои эпохи, по которым составляло свое представление о человеке, на которых строило свою художественную антропологию.

2

И вот на этом пути художественная словесность и совершает то великое свое открытие, которое приводит ее *к принципиально новому взгляду на человека и меняет всю систему ее ориентации в художественно воспроизводимом ею мире.*

Она открывает роль среды, роль обстоятельств в формировании человеческой личности — открывает, что человека сплошь и рядом создают именно обстоятельства, что в самой свободе своей он поэтому сплошь и рядом несвободен, будучи продуктом общества, которое и лепит его по своему образу и подобию. Иными словами, она открывает, что человек, которого, как говорит Бальзак, «социальный строй приспособливает к своим нуждам», есть и вправду *общественное* существо — не только «внешне», по положению, но и по существу, изнутри.

Конечно, это не было открытием в буквальном смысле слова. Тем более — если говорить о сфере человеческой мысли. Своим художественным исследованием, обнаружением и глубоким изображением всех реальных аспектов зависимости человека от общества реализм XIX века, в сущности, лишь подтвердил старую истину, давно уже вошедшую в интеллектуальный обиход человечества, — истину, которую, в частности, особенно настойчиво проповедовал, разрабатывал и утверждал французский философский материализм XVIII века, провозгласивший, что характер человека создается обстоятельствами («воспитанием»). Да и само искусство, особенно в своих «низших» жанрах, тоже давно уже нащупало эту зависимость и не однажды фиксировало ее так или иначе в своих изображениях — особенно в комедийных характерах.

Но между истинами, находящимися в интеллектуальном обращении мыслителей и философов, и истинами, которые овладевают сознанием общества, становятся краугольными камнями мирозерцания целой эпохи, господствующими идеями времени, существует большая разница. Когда приходит срок и развитие жизни вдруг подтверждает и обнаруживает фундаментальный смысл какой-то вполне старой как будто бы истины, оно придает ей новое звучание и она переходит в новое качество. Осознаваемая в этом своем новом фундаментальном значении, она обретает новую глубину и содержательность, вбирая в себя новое богатство исторического опыта, и становится подлинно новым словом времени, открывает собою целую эпоху общественного мирозерцания. Только в XIX веке то, что искусство знало как

будто бы давно и о чем давно говорили уже философы и просветители, становится его *действительным знанием*. Искусство заново открывает для себя эту старую истину, которая переходит теперь с периферии его мирозерцания в самый его центр. А через посредство искусства, роль которого в этом отношении трудно переоценить, утверждается и в центре мирозерцания всей эпохи. Взгляд на человека как на общественное существо, как на продукт среды и социальных обстоятельств, определяющих все свойства его природы, становится поистине *генеральной идеей* всего XIX века и его искусства, определяет собою *все умонастроение* эпохи, всю систему общественно-социальной ориентации в действительности и критериев подхода к обществу и человеку. И мысль о том, что испорченность человека, его эгоизм и жестокость, его лицемерие и подлость, утробная бездуховность и прозаическая жадность не столько *вина* его, сколько его *беда*; и вера, что корень всех вопросов духовного и социального бытия — в характере общественного устройства; и убеждение, что, для того чтобы переделать человека, нужно прежде всего переделать социальные условия, сделать их человеческими, и т. д. и т. п. — все эти характернейшие для XIX века идейные темы, все эти программные лозунги его нового гуманизма, вдохновлявшего собою все его общественные практически-политические движения, от либерального реформаторства до крайнего революционного радикализма, — все это проистекало из главной идеи эпохи. Все это опиралось в конечном счете на ту открытую ее мысль и ее искусством истину, что человек — существо общественное, продукт и порождение общества, что он социально детерминирован окружающими его обстоятельствами, что его духовность и психика, его нравственность и верования, его пристрастия и предпочтения — производное от условий формирующего его общественно-го космоса.

Но человек, все содержательное «наполнение» которого создается по преимуществу не им самим, не его свободной волей, а детерминирующей его социальной средой, неизбежно теряет тем самым былую свою привлекательность для искусства как самостоятельный объект первостепенного изобразительного интереса — он отодвигается на второй план, переключая внимание с себя на формирующую его среду. Даже оставаясь *формально, сюжетно* центральным субъектом действия, он сплошь и рядом перестает быть им по *существу*, — таким субъектом становятся среда, общество.

Так на смену искусству, в котором главным героем всегда была ранее человеческая индивидуальность, рассматриваемая в суверенности своего свободного действия и в самостоятельной определенности своего характера, приходит искусство, *главным героем которого становится Общество*.

Это внутреннее требование, предъявляемое самим характером новой жизненной ситуации, с которой столкнулось искусство, первым опять-таки гениально угадал, понял и смело пошел ему навстречу Бальзак, принципиально изменив в соответствии с ним весь характер своего искусства, сам тип и структуру эпического повествования.

Именно поэтому он и ставит перед собой, как мы видели, «навязчивую» задачу *описать Общество в целом* и, выпуская в свет очередной роман, не забывает предупредить, что «каждая новая книга автора — всего лишь глава» грандиозного романа об обществе. А объясняя в предисловии к «Утраченным иллюзиям» свой замысел, подчеркивает, что в романе «не идет речь об изображении жизни индивидуальной, а воспроизводится одно из наиболее любопытных явлений нашего века» (имея в виду в данном случае журналистику). Бальзак пишет художественную историю, портрет Общества, и роман его — всего лишь фрагмент этого портрета и этой истории, как такими же фрагментами становятся и все остальные его романы, в одном из которых «речь идет о том, чтобы изобразить, как дух современных законов разрушает семью», в другом «показана провинция, которая устремляется в Париж, побуждаемая самолюбием и тщеславием», а все они вместе преследуют цель «возможно полнее обрисовать XIX век и составить своего рода опись его пороков и добродетелей». Бальзак пишет *свидетельство* о своем времени, о мире, его окружающем, и недаром Энгельс признавал, что из его романов он «даже в смысле экономических деталей узнал больше... чем из книг всех специалистов — историков, экономистов, статистиков этого периода, вместе взятых».

Таким образом, «Утраченные иллюзии», с их героем-Обществом и с их сюжетным героем Люсьеном де Рюампре, всего лишь «подробностью» этого Общества, — и в самом деле, следовательно, явление *типологическое* для литературного реализма XIX века. Типологическое прежде всего в том идейно-проблемном задании, на котором построено это очередное Свидетельство о мире, поскольку в сердцевинной сути своей и вся социально-бытовая, социально-психологическая проза XIX века, пошедшая за Бальза-

ком, есть такое же свидетельство о своем времени, центральным героем которого стало Общество.

3

Но именно потому, что это так, типологический характер имеет и сама художественная структура «Утраченных иллюзий», сама та коллизия, на которой построена бальзаковская диалогия о Люсьене де Рюбампре, где герой вводится во взаимодействие со средой, дабы она в своей реакции на него и через свое влияние на него выявила свой лик и свою природу.

Прием этот, который можно условно назвать приемом введения в изображаемую среду некоего «чужого», *постороннего ей возбудителя действия* (для обнаружения ее свойств и особенностей через ее ответную на него реакцию), обретает в литературном реализме XIX века разные очертания и наполняется различным содержанием. В одних случаях этот герой — возбудитель действия является «чужим» для среды, в которую он вводится, лишь относительно или даже формально, — он чужд ей не столько по глубинному духу, сколько по принадлежности к иным общественным слоям и группам, по особенностям своего индивидуального склада и характера, потому, наконец, что он в ней — всего лишь «новый», только еще жаждущий укорениться в ней, или даже просто потому, что орбита его жизненной судьбы, проходящая по каким-то иным местам и сферам, случайно столкнула его на время с данной средой. Так в «Ревизоре» Гоголь забрасывает в статичную обыденность жизни уездной городской бюрократии проезжего столичного вертопраха, чтобы она, приняв его в своем комедийном упомошательстве за правительственного ревизора, со страху выставила наружу всю твою подноготную, а в «Мертвых душах» позволяет нам взглянуть в гротескные лики разнообразнейших монстров помещичье-крепостнической России, растрепанных вторжением в их полусонный мир предприимчивого провозвестника нового буржуазного духа, собирателя мертвых душ Павла Ивановича Чичикова.

В других случаях герой инороден среде и по духу — он или пытается противостоять ей, вызывая ответное ожесточенное противодействие, как вызывает его Чацкий у фамусовской Москвы, либо становится жертвой, чахнет и гибнет под ее ударами, не в силах приспособиться к ее законам и противиться ударам, которые она, раскрываясь в своем неприятии его, обращает против него. Такова отчасти Эмма Бовари у Флобера, Лариса из

«Бесприданницы» и Катерина из «Грозы» Островского, Евгения Гранде у Бальзака, многие герои Диккенса и молодого Достоевского.

И третьих случаях герой, подобно бальзаковскому Люсьену, вступает во взаимодействие со средой не просто как незнакомый, «чужой» ей, но к тому же еще и «сырой», «неоформленный». Он становится такой же, как Люсьен, «принимающей системой», среда проявляет себя не только в действии, направленном на него и вызванном его появлением, но и *через* него, отражаясь в нем, — и с тем большей полнотой и наглядностью, чем более новичок восприимчив к ее внушениям, податлив и слаб в сопротивлении. Таков младший Адуев в «Обыкновенной истории» Гончарова, проходящий воспитание петербургской жизнью и освобождающийся от прекраснотных иллюзий провинциального романтизма. Таков красавец Жорж Дюруа у Мопассана, правда и без того уже не обремененный излишним грузом нравственных запретов и потому очень быстро, усвоив уроки среды, сам превращающийся в крупного и удачливого хищника, умело использующего своих любовниц и их постели как поле своей жизненной битвы.

Но в том или ином содержательном наполнении, возникая в десятках и сотнях индивидуальных вариаций, эта коллизия взаимодействия индивидуума и общества, где общественная среда будет раскрываться навстречу герою, а герой окажется ее жертвой, изгоем или ее продуктом и отражением, пройдет так или иначе через *весь* XIX век, через творчество почти всех выдающихся представителей так называемого *критического реализма*. А в конце века этой теме отдаст немалую дань в своих рассказах и Чехов, наблюдая за тем, как молодой и не лишенный идеальных порывов губернский врач превращается постепенно в обрюзгшего алчного Ионыча, а живая и восприимчивая к поэзии, истине и красоте душа провинциального Учителя Словесности погрязает и задыхается в пошлом ничтожестве семейного и городского «интеллигентского» быта. Эта коллизия станет для литературы XIX века одним из основных формообразующих принципов сюжетно-композиционной организации жизненного материала в художественное целое, поскольку будет с особенной адекватностью отвечать требованиям центрального идейно-проблемного задания нового реализма.

Но по этой же причине рядом с героями — «возбудителями» действия, застигаемыми в акте формирования их средой или реакции среды на них, на страницы новых романов и повестей вый-

дет и другой, еще более многочисленный и пестроразнообразный «разряд» героев — типичные представители среды, показательные для нее уже именно рельефной отчетливостью своей полной ею сформированности, своей полной типической «завершенностью» и определенностью. Они будут выступать либо во взаимодействии с «чужаками» — в роли передовых волонтеров встречающей их в штыки армии среды, или в качестве их наставников, располагаясь рядом с ними и вокруг них, на периферии или в центре повествования, либо примут на себя центральную функцию представительства среды там, где действие будет строиться не на возбуждении среды *инородной* в нее человеческой инъекцией и где ее репрезентация будет даваться прежде всего через образы ее типических представителей, через демонстрацию ее «продуктов». Таков в своей завершенной показательности тот же Вотрен у Бальзака — такая же, как и Люсьен, «подробность» общества, такое же порождение обстоятельств, являющее собой их суть и облик, но только в еще более концентрированной форме. Таковы же в своей показательной завершенности и многие другие герои XIX века — и диккенсовский Домби, и гончаровский Обломов, и Иудушка Головлев Щедрина; такова и вообще большая часть литературных персонажей европейского и русского реализма XIX века, все эти Плюшкины и Маниловы, Растиньяки и Нусингеры, Фамусовы и Молчалины, Ругон-Маккары и Форсайты, Попрыгуньи и Куклы, Дикие и Кабанихи, глуповцы и растеряевцы, «человеки в футляре» и движущиеся манекены «ярмарки тщеславия» — бесчисленное племя персонажей грандиозной Человеческой Комедии XIX века, создаваемой литературным реализмом столетия по почину и завету Бальзака. Он первым сказал, что «главное для писателя...—воспроизводить черты грандиозного облика своего века, изображая *характерных* его представителей», первым обратил внимания искусства своего времени на то, какие грандиозные возможности предоставляет ему в этом отношении современное общество, где «насчитывается разновидностей не меньше, чем в мире животных». И, словно направляемая его рукой, литература XIX века устремляется на охоту за этими бесчисленными «разновидностями», собирая и коллекционируя их, постигая и отражая через них свое время, создавая из их мозаики монументальную портретную фреску своей эпохи в целом и Человека своего времени в частности.

Так *социально-типическое* становится центральной эстетической категорией нового искусства, гениально точная формула

Энгельса: *типические характеры в типических обстоятельствах* — его формулой, девизом и опознавательным знаком, а *социальный характер, социальный тип*, «подробность» и воплощение общества, или, как говорит Бальзак, *тип общественного человека* — его центральным персонажем. Гипноз *типического*, в котором новая литература видит разгадку всех загадок своей эпохи и современного ей человека, овладевает ею настолько, что даже тогда, когда она обращается к явлениям духа, к исканиям мысли, к свободному становлению личности, она и здесь интересуется прежде всего не столько субстанциональным содержанием процесса, сколько именно его *типичностью*, его социальной репрезентативностью, его общественно-характерными, показательными формами. Лермонтов, гениально предваривший своим «Героем нашего времени» будущее развитие русского философского романа, прозревший в Печорине то самоценное в своей значимости и переплескивающееся через края социальной темы содержание свободного поиска человеческой души и человеческого разума, обращенного к тайне и смыслу бытия, уже находит в себе художническое мужество заявить, отвечая в предисловии к «журналу Печорина» на предполагаемый вопрос читателя о том, каково его мнение о характере Печорина: «Мой ответ — заглавие этой книги». «“Да это злая ирония!” — скажут они. — Не знаю». Но даже и он сохраняет все-таки за этим названием и иной, традиционный, привычный для социально-психологического реализма смысл, формулируя главную задачу своего романа в понятиях и категориях общей для нового искусства познавательно-художественной ориентации: «Герой Нашего Времени, милостивые государи мои, точно портрет, но не одного человека: это портрет, составленный из пороков всего нашего поколения, в полном их развитии». Бельтов у Герцена и Волохов у Гончарова — тоже прежде всего *представители* своих поколений, социально-общественные типы, и именно в этом своем качестве они по преимуществу и важны их создателям, стремящимся выразить в их судьбе, в их духовном и психологическом складе характерные черты той общественно-исторической «популяции», к которой они принадлежат. Таковы же и почти все герои Тургенева, который говорил, что главной его задачей всегда было запечатлеть «образ и давление времени», и серия знаменитых романов которого действительно представляет собою своеобразную художественную историю русской интеллигенции 40—70-х годов XIX века — историю настолько достоверную и точную, что ее персонажи не раз входили впоследствии в

качестве почти реальных фигур в разного рода истории «русской общественной мысли», «русского общества», «русской интеллигенции» и т. д., а имена их приобрели нарицательное, типологическое звучание. Так, в Рудине и в Лаврецком он попытался воплотить тот социально-психологический тип, сформированный специфическими условиями исторического развития русского «образованного общества», который впоследствии и вошел в историю русской интеллигенции и русской литературы под тем названием *лишнего человека*, что дал ему в одной из повестей сам Тургенев. В Нежданове из «Нови», обращаясь к новому, только еще разворачивающемуся движению в среде русской революционно-демократической молодежи и следуя принятой на себя роли художественного летописца времени, он набрасывает портрет *народовольца*, и даже Базаров, это вершинное его создание, закрепляется в сознании его современников и потомков тоже — и даже более, чем какой-либо другой его герой, — как *тип*, как индивидуализированный *портрет* целого громадного, эпохального для России общественно-политического и социально-психологического явления, к которому опять-таки накрепко пристаёт летучее слово, брошенное Тургеневым, — *нигилизм*. Ибо и здесь в конечном счете обнажаемые им глубинные духовные корни базаровского нигилизма, внутренняя логика его жизненной позиции, система его ценностных ориентаций в мире интересны и важны ему не столько в своей самостоятельной духовной значимости, как предмет самостоятельного художнического внимания, духовного анализа и оценки (хотя и это отчасти есть), но прежде всего именно типологически репрезентативной своей стороной — как характерные духовные приметы некоей социально-исторической «разновидности» русского «общественного человека», как *портретные* черты *типа нигилиста*. Базаров для него тоже не столько суверенная и самоценная в своей свободной духовной содержательности *личность*, сколько типическая «*подробность*» русской общественной жизни.

Во всех этих разнообразно выражаемых, но общих для социально-бытовой и социально-психологической прозы «критического реализма» устремлениях к типическому, к портретированию социально-характерного, к героям и ситуациям, показательным для общественной среды, и обнаруживает себя тот исследовательский дух нового реализма, который сближает его с наукой. И надо сказать, что и концу века тенденция к такому сближению достигает уже столь значительной силы, что приводит к попыткам отказать — во имя предельной объективности и достоверности

изображения-«свидетельства» — и вообще от какого-либо оценочного отношения к изображаемому человеческому миру. Уже Флобер настаивает, что «романист не имеет права высказывать свое мнение о чем бы то ни было», поскольку «моральная и телеологическая точка зрения может лишь затемнить познание». А Золя, подхватывая эти идеи, разрабатывает уже целую теорию так называемого «экспериментального романа», основанного на применении «экспериментального метода» «к изучению природной и социальной жизни человека»: писатели-натуралисты показывают «путем эксперимента, как действует страсть у человека, живущего в определенной социальной среде», они «экспериментируют над человеком, разбирают на части и вновь собирают человеческую машину, заставляя ее функционировать под влиянием той или иной среды», и их дело — изучать «законы» такого функционирования, заниматься «поисками определяющих условий социальных явлений», довольствуясь такого рода «практической социологией», но не пытаясь «ни возмущаться результатами опыта, ни одобрять их», — их дело сказать: «Смотрите, такова истина, таков механизм явлений», и только.

И правда: если «человеческую машину» можно «собрать» и «разобрать», если, поместив ее в заданные условия той или иной социальной среды, можно установить с объективной точностью и достоверностью «механизм» ее «функционирования» и вычислить его законы, то что меняет и что дает оценка — возмущение или одобрение того, что все равно свершается *необходимо*?

4

Конечно, на фоне общей картины реализма XIX века эта позиция отказа от «телеологической и моральной точки зрения», от оценочного отношения к изображаемому человеку была лишь специфической крайностью, не показательной для его основного потока. В целом реализм XIX века — в его наиболее значительных, вершинных созданиях, в его сердцевинной сути — был далек от этой тенденции, и тот же, например, Бальзак, пророк и родоначальник новой литературной эры, весьма последовательно проводил в своих романах, как мы уже отмечали, «моральную» точку зрения, а моральная точка зрения — это и есть точка зрения человеческой свободы.

Но если великий реализм XIX века в целом отнюдь не отказывался от «моральной и телеологической точки зрения», то точно так же, конечно, вовсе не была характерна для него и какая-либо

абсолютизация социально-детерминистического начала в формировании человеческих характеров, близкая к крайностям натуралистической золаистской модели общественного человека.

И это естественно: сохранение «моральной» точки зрения было бы просто невозможно, теряло бы всякий смысл или, во всяком случае, приводило бы к неразрешимым внутренним противоречиям и художественным провалам, если бы человек понимался при этом как тотально детерминируемое социальностью существо и за ним не признавалась бы возможность сохранения и осуществления своей свободы вопреки любому давлению и воздействию среды. Вот почему хотя реализм XIX века и был занят в основном постижением и изображением мира человеческой несвободы, хотя главное место в картине жизни, им создаваемой, и принадлежало всякого рода злоключениям, которые претерпевает человеческая свобода в новой социальной реальности, все это отнюдь не означало, однако, что он утратил интерес к изображению *позитивных* форм проявления человеческой духовности — их, как сказал бы Гегель, утвердительного в себе и для себя бытия. Напротив, с чем большим напряжением всматривался он в массовую гибель человеческой духовной свободы в мире чистогана, с тем большей надеждой и сочувствием вглядывался он и в те нечастые, но все еще попадавшие в поле его зрения ситуации, когда человеческий дух оказывает успешное сопротивление закабаляющим воздействиям общественных обстоятельств и законов среды или, по крайней мере, в силу тех или других специфических причин, оказывается сформированным в относительной независимости от них. В этом интересе находила свое выражение присущая и реализму тоже (не менее, чем любому другому искусству) потребность не только «обратного», но и непосредственно-позитивного выражения своих идеалов и ценностей. Вот почему даже у такого бескомпромиссно трезвого и объективного «историка и секретаря Общества», как Бальзак, даже в его романах, напоминающих своего рода грандиозную литературную коллекцию характерных представителей современной ему общественной фауны и флоры, своего рода энциклопедический художественный атлас едва ли не всех типичных социально-психологических «разновидностей» современного ему «общественного человека», мы встречаем немало персонажей, которые как бы выпадают из этой классификации. Более того — противостоят ей достоинством, свободой и независимостью своей самостоятельно выработанной и твердо отстаиваемой жизненной позиции. Д'Артез и Бьяншон, Мишель Кретьен и З. Маркас, Да-

вид Сешар и его Ева, госпожа де Боссеан и маркиз д'Эспар — этих героев уже не назовешь марионетками среды и обстоятельств, это уже не массовидные «подробности» Общества, а суверенные индивидуальности. И хотя таких персонажей у Бальзака немного, они все же есть и выражают собою не только *надежду* Бальзака на человека и веру в него, но и то *реальное* бытие человеческой свободы, которое конечно же было и в людях его времени пусть редким, но действительным феноменом.

Еще более заметна эта очевидная и по-особому бережная внимательность к позитивным проявлениям человеческой духовности у Диккенса и других представителей английской школы реализма, где мы находим более многочисленных и к тому же выставленных часто на первый план, внимательно и любовно очерченных персонажей с благородным и великодушным сердцем, рыцарей гуманности, защитников человечности. Конечно, в них, в этих типично английских героях типичной английской добродетели гораздо больше прекраснодушия, чем в положительных персонажах Бальзака, и это находит свое объяснение в ряде специфических литературных национальных традиций, которым наследовали Диккенс и Теккерей, Бронте или Гаскелл и на которых здесь не место останавливаться. Но все же и в них, в этих типично английских чудаках и филантропах, добрых богачах и сострадательных аристократах, английский реализм находит выход вовсе не только для своего стремления к отчетливому размежеванию добродетелей и пороков в духе традиционного английского морализма, не только дает простор своим благородным мечтам, надеждам и иллюзиям, заставляющим нередко того же Диккенса подтолкнуть — чего никогда бы не сделал Бальзак! — рассказываемую им жестокую и драматическую сказку реальной жизни к счастливой развязке, хотя бы она была для этой жизни предельно неправдоподобна, до последней степени нехарактерна. Но ведь не невозможно же? Как ни парадоксально, но в этих персонажах, несущих в себе гораздо больше, чем у Бальзака, дозу авторской мечты и надежды, в то же время есть и реальная, живая жизнь, уходящая корнями в действительность некоторых специфически английских духовных традиций и особенностей английского общества, и вот почему добродетельные чудаки и рыцари Диккенса и Теккерей, при всей своей перегруженности мечтами и надеждами их авторов, отнюдь не выглядят тем не менее чистым вымыслом, отнюдь не ходульны и не бесплотны, обладают отнюдь не только литературно-иллюзорной достоверностью.

Но, хотя это и так, все же не они, не эти герои позитивной человеческой духовности, определяют собою лицо нового реализма, его господствующее выражение и характер. Напротив, они сами определяются в своем статусе и своем освещении ведущей темой и главными содержательными мотивами нового искусства.

Во-первых, — и это уже крайне показательно и само по себе — они всегда появляются в искусстве реализма и выглядят в нем *не как правило, а как исключение*. Причем эта исключительность обычно специально и тщательно подчеркивается и обосновывается. Новый реализм не только не разрешает им, как правило, заслонять собою остальной, противоположный им, *типический* мир, часто и вообще предоставляя им возможность появиться лишь где-то на втором плане, в глубине сцены, но и к ним тоже применяет свое неизменное правило трезвости, гласящее, что вне детерминированного объяснения характеров обстоятельствами жизни реалистическое изображение их невозможно. И это заставляет реализм XIX века всякий раз, когда он обращается к характерам, выпадающим из рамок типической их показательности, тоже по своему *детерминировать* их, тщательно обставляя появление такого героя указаниями на те или иные особые условия его воспитания, на специфику его общественного положения, позволяющего ему сохранять по отношению к обществу в той или иной мере известную независимость (наследственное богатство, независимое положение помещика и т. п.), на те или иные особенности его предшествующей судьбы, выработавшей его характер и определившей его жизненный путь и т. д. и т. п.

Отметим, что с этой точки зрения получает свое объяснение и тот любопытный факт, почему в роли носителей или иных нравственно-духовных качеств и ценностей, утверждаемых автором, в реализме XIX века так часто — гораздо чаще, чем мужчины, — выступают женщины. Женщины искусства XIX века, в общем, несомненно, человечнее, возвышеннее, духовно богаче и даже сильнее мужчин, играющих роли первых героев в романах и повестях, рассказах и драмах XIX века. И традиция такого соотношения проходит через творчество едва ли не каждого великого реалиста XIX века. Тургенев создает на этой основе даже особый тип героини, «тургеневской женщины», и отводит ей особую функциональную роль в своих повестях и романах, которые почти все построены на своеобразной ситуации любовного rendez-vous, являющейся сюжетно-композиционным центром повествования. Эта ситуация неизменно сводится к тому, что Тургенев ставит своего цент-

рального героя перед ожиданиями, обращенными на него любящей его сильной, нравственно цельной и возвышенной женской натурой, готовой поверить ему и пойти за ним на страдания и жертвы ради предполагаемых у него высоких идеальных целей и устремлений, а поведение героя на «rendez-vous», проверка его способностей ответить на эти ожидания и становятся для Тургенева главным художественным способом обнаружения общественной и индивидуальной значимости героя, его гражданского и личного человеческого достоинства. Герои «Аси» и «Фауста», «Вешних вод» и «Дыма», Лаврецкий и Рудин, Инсаров и даже Базаров — все они так или иначе проходят через этот экзамен, через эту критическую для них ситуацию, и редко кто из них оказывается достоин доверившегося ему женского сердца.

В этом явном женском засилье на ролях «положительных» героев в искусстве XIX века тоже проявляет себя принципиальная ориентация этого искусства на обстоятельственную детерминацию и мотивацию характера — реалистический учет и фиксация того факта, что женщина в XIX веке (во всяком случае, принадлежащая к так называемому образованному обществу, из среды которого по большей части и вербуются реализмом его героини) не так, как мужчина, деятель и гражданин, член общества и добытчик средств к существованию, включена в систему непосредственных общественных связей и отношений. Ее внутренний мир формируется нередко в относительной независимости от воздействий социальной необходимости, в отвлечении от житейской суеты, деловой прозы гражданской обыденности, в оазисной атмосфере девичьей, возвышенных книжных впечатлений, идеальных мечтаний; сфера ее интересов и устремлений — сфера чувства, потребностей сердца, высокой любви, нравственной идеальности, и вот почему она и оказывается сплошь и рядом в реализме XIX века воплощением той духовности и человечности, катастрофическое исчезновение которой из жизни эпохи фиксируется им с такой горечью; вот почему, пока она не вступает в непосредственное соприкосновение с жизнью, пока она еще не подмята и не искалечена ею, она и оказывается, как правило, выше, цельнее и духовно содержательнее мужчин, уже несущих на себе бремя своей зависимой включенности в сферу социально-типичного и необходимого.

Еще более, однако, показательно, во-вторых, то, что большая часть героев и героинь, несущих в реализме XIX века те или иные идеальные начала человеческой свободы и духовности, это все-

таки герои *страдающие* или даже гибнущие под ударами, которые обращает против них общество. Тогда как герои, *выстаивающие* в этой жизненной борьбе, *сохраняющие* свою человечность вопреки своей включенности в социальное бытие, побеждающие обстоятельства и подчиняющие их себе, — герои типа д'Артеза или Давида Копперфильда — весьма как раз немногочисленны. В этом еще более очевидно обнаруживается, что статус позитивных героев в системе реализма XIX века определен прежде всего именно его центральной социально-познавательной и социально-критической установкой, — тем, что главный герой этого искусства именно Общество. Подчиняясь требованиям этой художественно-познавательной системы, вовлекаясь в сферу *типизации*, *эти* герои тоже в конечном итоге получают в ней свое место и оправдание лишь потому, что выступают в роли *подробностей целого*, важных для его понимания. Выпадая по своей духовной конституции из рамок *социально-типичных характеров*, они становятся зато типически-показательными подробностями целого своей *судьбой*, своими *страданиями и гибелью*, и эта *типическая* судьба «нетипичного» героя, выпадающего из общего ряда, духовного и человеческого, становится в реализме XIX века одним из самых показательных для него художественно-содержательных приемов характеристики целого, выявления бесчеловечной природы общества, механизмов его функционирования и законов, управляющих в нем человеческими судьбами.

И в-третьих, наконец, крайне показательно для всех этих «нетипичных» героев также и то, что, выступая перед нами в роли носителей позитивной человеческой духовности, они весьма нередко приобретают в изображении реализма XIX века достаточно явственно выраженную *сентиментальную* окраску. Причем характерно, что это относится даже и к тем из них, кто не становится прямой жертвой общества, но обладает человечностью и свободой духа, способными если не победить, то, по крайней мере, выстоять в борьбе против всех его соблазнов и искушений. Даже эти редкие счастливы и рыцари духа, вполне достойные как будто бы вполне романтического восхищения, предстают перед нами обычно на страницах повестей и романов XIX века в ореоле эмоционального освещения, в котором весьма трудно различить спектр *романтических* красок, но зато достаточно отчетливо проступает несколько сентиментальная авторская размягченность их человеческой «идеальностью». Искусство, которое выросло в борьбе с романтическим идеальничанием, почему-то не страшит-

ся впасть, и действительно сплошь и рядом впадает, в идеальничание другого рода — сентиментальное. Или, по крайней мере, отдает ему дань. Даже Бальзак, связанный с романтизмом нитями непосредственной преемственности и, при всей своей принципиальной оппозиции ему, сохранивший верность некоторым его мотивам и традициям, — даже он, изображая своего великолепного, неподкупного и достойного д'Артера или благородного и великодушного маркиза д'Эспара и успешно избегая при этом каких-либо романтических преувеличений и восторгов, не может тем не менее удержать порою слезы сентиментального умиления их нравственной высотой и достоинством. Густой слой сентиментальности, к тому же традиционно моралистического характера, лежит на всей плеяде английских добряков и чудачков, рыцарей великодушного сердца и неподкупной чести, на всех этих Пиквиках и Ньюкомах, прекрасные душевные качества которых вызывают к сердечному любованию и проникновению ими. Не обходится без сентиментального сахара даже трезво-уравновешенный Гончаров, явно перекладывая его и в образ идеальной Бабушки из «Обрыва», и в финальные сладковатые страницы «Обломова», изображающие бодро-деловое семейное счастье энергичного Штольца и прогрессивной Ольги, а у Гоголя во втором томе «Мертвых душ» эта концентрация достигает уже такого уровня, что его примерный Констанжогло просто, можно сказать, тонет в сентиментальном сиропе, и, даже если предположить, что чутье художника заставило бы Гоголя стереть с него не один слой этой патоки, будь второй том дописан до конца, все же общий сентиментальный характер его окраски несомненно остался бы, ибо он истекает из самого существа этого образа.

Все это — тоже прямой результат и выражение включенности таких героев в общую систему реализма XIX века, основная тема которого — гибель человеческой свободы и духовности в пошлой прозе господствующего социального бытия.

Но именно поэтому же те редкие проявления свободной позитивной духовности, которые художник обнаруживает во враждебном ей мире, интересуют его прежде всего и по преимуществу в том их содержательном наполнении, в каком они находятся в *моральном противоположении* господствующей безнравственности и бездуховности. Именно этот, *моральный*, противостоящий обыденной античеловечности лик человеческой свободной духовности больше всего и прежде всего занимает новое искусство, так что герои, обладающие ею, и появляются в реализме XIX века по

большей части именно и лишь тогда, когда в этой своей свободе они выступают носителями именно такой, *моральной*, духовности. То есть когда они выступают как герои определенной нравственной *добродетели* на фоне господствующей *порочности* социального мира и порожденных им типичных его представителей. Причем существенно отметить, что по большей части это к тому же добродетель, утверждаемая лишь сферой *индивидуального бытия* героя внутри окружающей его сферы социально-детерминированного общественного бытия. Позитивный герой, «выключающий» себя из наличной действительности на путях революционного общественно-политического ей противостояния или как представитель каких-то иных общественных сил, какого-то иного активного социального действия, в целом для критического реализма XIX века не характерен. Он появляется в нем (вновь — и уже на иной основе — создавая почву для оживления романтических традиций) лишь к концу XIX — началу XX века. Большая часть героев критического реализма, в которых в той или иной мере утвердительно воплощаются позитивные духовные идеалы их создателей, принадлежит к иному типу — к типу, как выразился бы Гегель, героев *частной добродетели*. Они противостоят окружающей среде с ее социально-детерминированной психологией, нравственностью, обычаями и законами, оставаясь объективно *включенными* в обыденный ход ее жизни, *внутри* наличной системы реальности, — то есть они противостоят ей, как уже сказано, лишь своей *индивидуальной* духовностью, лишь на путях *личного* неподчинения ее законам и требованиям, *личного* морального выстаивания под напором ее требований и запросов. И это и определяет тот типический для реализма XIX века характер эмоционально-оценочного авторского освещения персонажей этого типа, который обнимается общими рамками той или иной моральной *солидарности* с этими героями, сердечного *сочувствия* им и *сопереживания* им в их нравственных устремлениях, художественно-поэтического *утверждения* и *поддержки* их индивидуального подвижничества, их нравственного противостояния господствующему духу времени.

5

Но *моральная* поддержка и сочувствие нравственной стойкости героя *частной* моральной добродетели, сопереживание ему и поэтизация его духовного мира — все это уже и само по себе родная почва именно сентиментализма. Романтизм есть поэзия и по-

этика духовной возвышенности и исключительности, выявляющей себя в открытом и прямом ситуационном противостоянии враждебной действительности — либо на путях общественной, гражданской активности, либо на путях презрительного игнорирования и ухода из нее в духовный изоляционизм самоцельного артистизма, в анархическое бунтарство или даже в мир отверженных, дающий индивиду иллюзию гордой независимости. Напротив, поэзией и поэтикой духовной возвышенности, *не уходящей из мира*, где господствует несвобода и детерминированная античеловечность, а введенной в него и пытающейся пребывать в его реальных связях, осуществляя свои моральные принципы всецело в его пределах и лишь в качестве акта своего *индивидуального* бытия, — поэзией и поэтикой такой *нетипической* моральности, обращенной к нравственному чувству читателя в противоположаемой антиморальности окружающего фона, почти с неизбежностью становится именно сентиментализм. Он есть наиболее естественная, органичная эстетика частной моральной духовности, сохраняющей себя в условиях всеобщей социальной детерминации общественного зла.

Более того, для искусства, исповедующего ту художественную антропологию, которая была характерна для реализма XIX века, сентиментализм оказывается органичным не только при изображении самой по себе духовной позитивности, но становится, можно сказать, и вообще всесторонне неизбежным компонентом его целостной эмоциональной окраски. Искусство, которое переносит центр своего внимания с изображения героев свободной человеческой духовности, с характеров, цельных и крепких в своей субстанциональности, на то, как «социальный строй калечит людей», как он их лепит «по своему образу и подобию»; искусство, которое занимается человеком как продуктом и, по большей части, жертвой социальных условий, способной вызвать по отношению к себе разве лишь сочувствие в ее, как правило, совершенно безуспешных попытках противиться подавляющему ее и калечащему давлению среды, — такое искусство должно искать, естественно, совершенно иные краски для своего гуманизма, чем это было характерно, например, для искусства Возрождения, классицизма или романтизма. На место гордости и любования человеком, богатством его сил и способностей; на место высокого дидактического пафоса классицизма, извлекаемого из зрелища победы субстанциональных сил человека над его частными страстями и слабостями; на место преромантического сентименталь-

ного умиления добродетелями третьесословного индивида, поднимающего знамя моральности против распутства и безнравственности отживающей свой век паразитической феодальной верхушки; на смену классицистически-романтическому упоению гражданскими доблестями нового человека, восстающего против сословного правопорядка, или романтической поэтизации одинокого гения или изгоя, отвергающего и игнорирующего ненавистный ему мир буржуазной сытости в своем гордом одиноком бунтарстве против него, — на смену всем этим мотивам и чувствам, составлявшим эмоциональный пафос прежнего искусства, приходит гуманизм *социального протеста* против бесчеловечности общественного устройства, гуманизм *нравственного сочувствия и сострадания* человеку, перемалываемому беспощадными жерновами социального строя. Настроения *жалости*, гражданской и нравственной *скорби*, *душевной печали*, *грустного сопереживания*, *страдания*, а порой и *отчаяния* образуют основной спектр чувств нового искусства, и этот *неосентиментальный гуманизм сочувствия и сострадания* человеку потому и становится основной формой гуманизма нового искусства, что он есть прямое выражение его обстоятельственно-детерминистической концепции человека, прямой результат признания *всесилия* среды, где человечность почти неизбежно обрекается быть принесенной в жертву социальному строю, а индивидуальность пожирается Молохом *Общества*. Он, этот гуманизм, есть закономерный и почти неизбежный спутник понимания и изображения человека как «раба обстоятельств», и вот почему он так легко и уживается с беспощадной *трезвостью* и строгой исследовательской *объективностью* нового реализма. Он, в сущности, и есть *прямое порождение* этой трезвости, ее *оборотная* сторона, закономерная эмоциональная надстройка над беспощадным итогом познавательного постижения новым реализмом сущности своего времени и природы общественного человека своей эпохи. Он есть выражение того *плача* о человеке, каким и был по своей идейно-эмоциональной природе так называемый *критический реализм* XIX века, весь представлявший собою, в сущности, непрерывную *элегию*, посвященную гибели человечности и человеческой свободы в современном ему мире.

Вот почему, не говоря уж о представителях английской школы морализующего реализма, которые все сплошь сентиментальны (и которые даже и непосредственной литературной преемственностью тесно связаны с традициями более раннего предреалистичес-

кого сентиментализма эпохи Фильдинга), сентиментальное начало в том или ином выражении и концентрации проникает в творчество *почти всех великих реалистов XIX века*. Сентиментален Пушкин в «Станционном смотрителе» и Гоголь в «Шинели» — произведениях, открывших в русской литературе тему так называемого «маленького человека», которая, может быть, в особенно сильной степени испытала на себе и выразила этот сентиментальный уклон русского критического реализма. Сентиментален весь молодой Достоевский, да и вообще вся так называемая «натуральная школа» 40-х годов — начиная от «Записок охотника» и «Муму» Тургенева, «Запутанного дела» Щедрина и «Антон-Горемыки» Григоровича и кончая «Сорокой-воровкой» и даже «Кто виноват?» Герцена, — недаром Аполлон Григорьев называл эту школу школой «сентиментального натурализма». Сентиментален, как уже упоминалось, даже трезвый, «объективный» Гончаров — помимо финала «Обломова» или образа Бабушки в «Обрыве», так же сентиментально окрашено и сострадательное чувство автора к Вере, обманутой Волоховым, и финальные страницы «Обыкновенной истории», где Юлия, жена старшего и тетушка младшего Адуева, оплакивает свою судьбу, свои загубленные в мире деловой прозы ее мужа и переродившегося племянника возвышенные иллюзии, живые поэтические движения своей души и сердца. Даже Бальзак, вышедший из романтизма и связанный с ним многими нитями непосредственной литературной преемственности, не романтичен, а, скорее, именно сентиментален или, во всяком случае, не свободен от несколько сентиментальной чувствительности и жалостливости в изображении судьбы Евгении Гранде или куртизанки Эстер, несчастного старика Горио или добродетельного Давида и его преданной Евы, равно как не может избежать этой размягчающе-сентиментальной сострадательности, прорывающейся сквозь внешнюю холодность и бесстрастную объективность изображения, даже и Флобер, заявивший, что художник должен быть подобен лишенному эмоций естествоиспытателю, и все же оплакавший судьбу своей недалекой, простенькой, даже пошлой, но человеческой Эммы Бовари.

Вся эта сентиментальная стихия, заполняющая реализм XIX века, есть, таким образом, не что иное, как закономерная эмоциональная надстройка над его фундаментальным «базисом» — его мирозерцательной концепцией, его антропологией, его методологической установкой на научную объективность и трезвость художественного познания. Сентиментализм потому и становится

ся своего рода вторым лицом реализма XIX века, что в эмоциональной сфере выражает эту сердцевинную суть нового искусства — ту его суть, благодаря которой оно и создало целую новую великую эпоху в развитии мировой художественной культуры. И вот теперь, завершая наш по необходимости сжатый, но все равно затянувшийся обзор основных опознавательных черт этой новой художественной реальности XIX века, мы можем дать, очевидно, уже и некий итоговый, обобщающий его портрет. Портрет той типологической реальности, которая стоит за историей Люсьена де Рюбампре, рассказанной Бальзаком, — за одним из величайших романов XIX века, наиболее, может быть, рельефно и полно отразившим все основные черты нового искусства, пришедшего на смену европейскому романтизму, который был последней моделью искусства, ориентированного на непосредственное представление утверждаемой человеческой истины в образах героев «свободного почина», ее носителей.

6

Итак, перед нами искусство, устремленное к *художественному познанию* современной ему реальной действительности и преисполненное пафоса исследовательской добросовестности и научной трезвости в ее изображении.

Его *понимание человека*: прежде всего и по большей части прямой продукт и «подробность» общества; ключ и его разгадке — в обстоятельствах его бытия.

Главная сфера его внимания: сфера социальной детерминации человека, сфера человеческой несвободы, выражающейся в социальной типизации личности.

Его *главный герой*: Общество.

Его *главный эстетический лозунг и принцип*: правдивое изображение типических характеров в типических обстоятельствах.

Его *этический идеал*: частная альтруистическая, гуманная, моральная духовность человека, осуществляемая им в общественном бытии вопреки сопротивлению среды.

Его *идейно-эмоциональный пафос и строй*: страстный протест против социального устройства, калечащего человека, сентиментально окрашенный гуманизм в отношении к человеку, гибнущему под напором бесчеловечного мира, и моральная поддержка добродетели, выступающей под этим прессом.

Его *главный итог*, главный результат его исследовательского постижения эпохи: социальный строй, основанный на Евангелии

Маммоны, убивает в человеке человека, он антигуманен и враждебен ему.

При всех различиях в оттенках, степени осознанности, концентрированности выражения, в определенности и последовательности; при всех оговорках, поправках, добавлениях и уточнениях, которыми обрастают эти основные принципы у тех или иных представителей великого реализма XIX века, они — его субстанциональная суть, они определяют и его объективное звучание, и его реальное лицо — от Бальзака до Диккенса, от Стендаля до Флобера, от Теккерея до Золя, от Гоголя до Тургенева, от Гончарова до Щедрина, от Островского до Успенского и даже отчасти до Чехова. И великий реализм XIX века, который мы с полным правом назовем теперь, имея в виду его отличительные черты и в целях дальнейшего сравнения с искусством Достоевского, *социально-психологическим реализмом*, — великий **СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ** XIX века воплотил эти принципы в картинах такой потрясающей правдивости и глубины, он подтвердил их образами такой силы, объяснил при их помощи столько социальных типов, охватил ими всю действительность своего времени столь мощно и убедительно, что, казалось, никакой иной, более плодотворной для развития искусства мировоззренческой основы в условиях XIX века просто нет и не может быть. Во всяком случае, это было то *главное* русло, в котором развивалась художественная культура эпохи, пришедшей на смену всем прежним эпохам искусства, когда свое высшее назначение быть художественным выражением глубочайших интересов и всеобъемлющих истин человеческого духа оно традиционно пыталось реализовать прежде всего на путях непосредственного поэтического представления этих интересов и этих истин в живых характерах их выразителей — в характерах героев «свободного почина» на арене исторической, гражданской, социальной или хотя бы частно-семейной действительности.

8. «Ты в этом роде и пиши...»

1

Таков тот историко-литературный фон, который встает за «Утраченными иллюзиями», за особенностями их художественной структуры, описанной нами ранее в ходе сравнения с «Преступлением и наказанием». Такова та культурно-историческая перспектива, которая, на наш взгляд, одна только и может дать ключ к

пониманию действительно *типологической* новизны творчества Достоевского.

Роман «Преступление и наказание» был первым романом Достоевского, в художественной структуре которого предстала перед читателем эта типологически совершенно новая модель реализма, сделавшая его послекаторжное творчество событием эпохального историко-литературного масштаба. Причем предстала с особенной, может быть, рельефностью — и тем эффектнее, тем художнически красивее, чем неожиданнее.

В самом деле, вспомним, как сюжетно построен роман. Ведь он начинается с поистине гениальной, художнически дерзкой и очень тщательно замаскированной «ловушки», совершенно неожиданной для читателя, привыкшего до сих пор иметь дело с традиционным социально-психологическим детерминизмом при изображении и объяснении поступков человека своего времени. Словно бы играя в поддавки с инерцией этих привычных ожиданий, Достоевский всеми деталями, всей предметной фактурой начальных глав романа искусно привлекает читателя в традиционное русло восприятия сюжета: смотри, как бы говорит он, здесь все, как ты привык, я ничего не забыл, все до последней запятой обозначено — нищета, голод, болезни, тесная каморка, грозящая гибель дорогих и близких людей и т. д. и т. п.

И вдруг — в самый, казалось бы, неожиданный момент, когда все уже, кажется, прояснилось до конца, ничего больше объяснять не нужно и остается только *досмотреть*, чем закончится эта детективно-психологическая история, переходящая уже как будто бы в заключительную фазу борьбы Раскольникова со своим страхом, с начинающимися угрызениями совести (так мы поначалу это воспринимаем), — история, которая обещает развернуться разве лишь в финальный поединок Раскольникова с полицией, уже присматривающейся к нему, — в этот самый момент, в первом же, случайном еще как будто бы разговоре Раскольникова с Порфирием, когда читатель если и ожидает какого-то подвоха или неожиданности, то разве лишь в смысле улик, которыми, может быть, располагает Порфирий, — в этот самый момент Достоевский заставляет своего Порфирия спросить вдруг Раскольникова о какой-то *статье*, написанной, оказывается, Раскольниковым незадолго до убийства... И Раскольников начинает сначала нехотя, но потом все более внятно рассказывать ее содержание. И все то, что выглядело до сих пор последним и единственным фоном преступления Раскольникова, вдруг словно растворяется, как ту-

ман и призрак, оказывается всего лишь первой кулисой действия, обманным задником, который взлетает теперь вверх, раздвигается, размывается и исчезает в меняющемся освещении. И за ним, за этим размывающимся занавесом быта и обстоятельств, возникает вдруг действительная глубина романной сцены, уводящая нас в совсем иные измерения бытия, в бездонные бездны духа Раскольникова...

С этого гениально найденного и мастерски выполненного Достоевским поворота сюжета, чрезвычайно эффектно срабатывающего сразу в нескольких нужных Достоевскому планах, меняется все. И прежде всего — характер восприятия происшедшей и происходящей на наших глазах истории, сюжетное развитие которой казалось уже идущим лишь к завершению, к неизбежности расплаты, а в своих истоках и начале уже объясненным и понятным до конца.

Впервые заставляя нас в этом разговоре Раскольникова с Порфирием реально убедиться в существовании совсем иных, более глубинных, истоков и мотивов убийства старухи-процентщицы, не связанных прямо с какими-либо реально-бытовыми обстоятельствами, нуждами и заботами Раскольникова, но имеющих самостоятельное и принципиально важное для него значение, Достоевский начинает новую мастерскую интригу раскручивания *подлинной* версии преступления. Все более вовлекаемые в спираль этого раскручивания новыми данными, которые Достоевский «подает» нам тоже не сразу, а постепенно, интригуя их неполнотой, возбуждая жажду узнать больше; подогреваемые поначалу этим как бы специфически «детективным» стремлением понять, наконец, действительные мотивы и причины этого убийства, разобраться в них, мы все более убеждаемся, что для этого нам нужно понять прежде всего именно «теорию» Раскольникова, разобраться в ней. А чем глубже входим мы в атмосферу интеллектуальных исканий Раскольникова, постепенно улавливая, воссоздавая, совыстраивая с ним и за ним всю конструкцию его мрачной и грандиозной «теории» о праве человека на «кровь по совести», охватывая ее во всей ее логике, во всей, как выражается Достоевский, бритвенной «отточенности» ее «казуистики», тем все глубже проникаем мы в самые глубины его духа, в строй его мирозерцания, в мир его ценностных ориентаций и волевых устремлений. И разгадывание «загадки» его «теории» становится, таким образом, разгадыванием *загадки самого Раскольникова*, его духа.

Так *главной сферой* нашего внимания, провоцируемого главной сферой художнического внимания Достоевского при изображении им своего героя, оказывается в романе *сфера самых глубинных, «исходных» мировоззренческих его исканий*. То есть та сфера человеческой жизни, которая как раз и является одной из главных сфер *человеческой свободы*, какими бы сложными ни были здесь ее пути и каким бы влиянием извне она ни подвергалась.

А вхождение в эту сферу, раскрывающуюся перед нами, как только мы соприкасаемся с теорией Раскольникова и вынуждаемся понять и уловить ее смысл, совсем новым и неожиданным светом освещает и все то, что успело уже произойти до разговора Раскольникова с Порфирием, совсем по-новому объясняет всю психологическую фактуру поведения Раскольникова до, во время и после убийства, совсем иную глубину и иной смысл придает тому психологическому процессу «наказания», наблюдателями которого мы становимся тоже почти с самого начала романа.

Только теперь мы понимаем, что те мучения Раскольникова, которые мы начинаем наблюдать действительно чуть ли не на следующий же час или день после убийства старухи и Лизаветы, — вовсе не мучения совести в обычном, принятом смысле слова.

Только теперь мы начинаем понимать, что они стоят совсем не в том *психологическом* ряду, который связан с чувствами раскаяния в содеянном, греховности, мерзостности своего поступка и т. п., но уходят в иные, более, может быть, таинственные и, во всяком случае, поистине трагические *бездны духа*, который пытается в непосильной борьбе одолеть своим выбором, настоянием и решимостью всю непосредственную силу «заложенной» в человеке воспитанием и традициями *психики*.

Мы начинаем понимать, иначе говоря, что здесь перед нами разворачивается картина жестокой и драматической борьбы человеческого духа, избравшего определенное жизненное решение, с «силой привычки» — то, что можно назвать борьбой *духа с душой*.

Но тем самым в центре внимания Достоевского — впервые после нескольких десятилетий — снова оказывается именно сфера действия и испытания *свободного человеческого духа* в его реальной борьбе за претворение в живую непосредственность человеческого бытия той нравственно-поведенческой программы, которую он суверенно и верховно избрал и утвердил к осуществлению.

Так конкретно, в самой непосредственности реального содержания романа происходит, как видим, тот перенос удара сно-

ва на человеческую *свободу* как область преимущественного внимания и художественного изображения, который и делает в этом первом своем новом по сравнению с реализмом социально-психологического характера романе Достоевский.

Причем что тут особенно важно подчеркнуть: принципиально важно не то, что Достоевский *вообще* относится к Раскольникову как к человеку, наделенному свободой воли и именно так и понимает его поступки. *Вообще* свободны в своей воле (и так и понимаются) и любые другие герои реализма XIX века, какие бы влияния среды они ни испытывали и как бы средой ни детерминировались.

Существенно важно здесь то, что Раскольников именно и художественно интересен Достоевскому не столько с той стороны, с какой он может быть объяснен в своих поступках обстоятельствами его жизни, сколько с той, с какой, в отличие от массового, типичного героя социально-психологического реализма, он может быть объяснен *свободными* выборами, решениями и поисками его свободного человеческого духа. А во-вторых, и это главное, — он, в отличие от позитивных героев социально-психологического реализма, осуществляющих свою свободу всецело в рамках частной добродетели (то есть в рамках традиционной нравственной шкалы добра и зла), художественно интересен Достоевскому своими свободными выборами, решениями и *поисками в сфере самых важных, «исходных», жизненно-мировоззренческих его проявлений*. Существенно важно здесь то, что именно с *этой* стороны, в *этом* наполнении и содержании его жизни он своего героя и берет, в *этих* ракурсах его самоопределения и самоосуществления реально его и показывает.

Так перед нами появляется художественная структура, центральным проблемно-ситуационным стержнем и событием которой становится представление нам героя, выступающего перед нами с некоей фундаментальной мировоззренческой «идеей», с некоей исходной программой принципиальной ценностно-этической ориентации в мире, выдвигаемой его свободным духом (в данном случае на основе безверья), а затем проходящей процесс своего «испытания» через попытку ее непосредственного жизненного осуществления — «испытания» непосредственным жизненным опытом всей романной судьбы героя.

В предыдущих разделах, где проводилось непосредственное параллельное сопоставление «Преступления и наказания» и «Утраченных иллюзий», мы показали уже, насколько эта структура

отлична — принципиально отлична — от того, что предлагает нам роман Бальзака.

Но теперь, на фоне только что представленной типологической панорамы социально-психологического реализма, мы имеем полное право сказать, что она точно так же — кардинально, в принципе — отлична от той проблемно-художественной модели изображения жизни, которая показательна и для всего социально-психологического реализма XIX века в целом.

2

Можно ли, однако, сказать, что и за этой новой художественной моделью, созданной Достоевским, тоже стоит какая-то характерная для XIX века эпохальная духовная реальность, как был эпохально-типологичен для него тот детерминистический принцип «выведения» человека из среды и обстоятельств его жизни, который стоял за социально-типизирующим принципом изображения человека в социально-психологическом реализме?

Безусловно.

Художественная структура, впервые обретенная Достоевским в «Преступлении и наказании», уходит своими духовными корнями тоже в некий чрезвычайно показательный и важный для эпохи Достоевского *типологический* ее духовный контекст — в некую объективную духовную реальность, осознанием и отражением которой она, эта новая проблемно-художественная структура, несомненно, и явилась. Это духовная реальность того всемирно-исторического кризиса религиозного мирозерцания, который начался еще во времена Возрождения, а в XIX веке превратился уже в явление поистине всеобщего масштаба, в ситуацию фундаментального духовного плана, во многом определившую сам духовный климат эпохи.

Поскольку нам не раз уже приходилось писать о глубинном эпохальном смысле того «отпадения от веры», который принял в XIX веке массовый повсеместный характер¹, напомним здесь вкратце только самую суть этой ситуации, нашедшую, в частности, столь поразительное запечатление в знаменитой «Исповеди» Толстого. Главное здесь в том, что в процессе этого «отпадения от веры» (выражение Толстого) новое внерелигиозное сознание эпо-

¹ См. об этом, в частности, в статье «“Вопрос жизни” и мытарства “разумной веры” Льва Толстого» («Вопрос жизни»), где эта тема рассмотрена более обстоятельно.

хи оказывалось объективно перед насущной необходимостью *заново обосновать всю систему нравственно-ценностного ориентирования в жизни* — ту систему, которую раньше держал «замковый камень» религиозной веры. Лишь на стадии стихийности, «невменяемости» это новое сознание могло не замечать ту «черную дыру», которая образовывалась в мире привычных общегуманистических нравственных представлений с выпадением этого «замкового камня». Но как только это стихийное безрелигиозное сознание просыпалось (как это и было у Толстого), оно немедленно обнаруживало эту «пропажу» и тем вынуждалось к настойчивым поискам какой-то ее компенсации, — закономерность, которая и определила этикоцентрический характер всех духовных исканий эпохи, выдвижение на первый план проблемы так называемого «смысла жизни».

В поисках ответа на этот, как назвал его Толстой, «вопрос жизни» нравственно-философская мысль эпохи шла, как известно, разными путями — от «антропологической» этики просветительского «разумного эгоизма» и пришедшей ему на смену историко-материалистической этики марксизма до попыток построения новой религиозной этики на путях религиозно-философского идеализма (типа «богочеловеческой» этики Вл. Соловьева или «разумной веры» Толстого). Но единство коренной *проблематики* всех этих исканий, устремленных к обоснованию именно *смыслообразующих* принципов этической ориентации человека в мире, очевидно, и вот к сфере именно этой-то фундаментальной проблематики эпохи, рожденной ситуацией религиозного кризиса, и принадлежит, несомненно, духовная проблематика «Преступления и наказания».

Случайно ли было у Достоевского обращение к проблемам, поднятым им в «Преступлении и наказании»?

Конечно, нет, и, думается, здесь нет нужды подробно рассказывать о том знаменитом процессе «перерождения убеждений», через который прошел, преодолевая тяжкое «горнило сомнений», Достоевский, начавший в 40-х годах с того, что «страстно принял» *все* учение Белинского, атеиста, социалиста и материалиста¹, но, как и Толстой, и многие другие его современники, развивавшиеся в русле религиозно-философских исканий «смысла жизни», нашел, в конце концов, свою «осанну» именно на путях возвращения к религиозной «точке отсчета» нравственных

¹ См. об этом подробнее в статье «Диалог Белинского и Достоевского: философская алгебра и социальная арифметика».

ценностей. Все это достаточно хорошо известно, как известно и то, что именно в процессе всей той сложнейшей духовной работы, которая — через «мучения» и «сомнения» — составила внутреннее наполнение истории этого «перерождения», Достоевский сумел с такой полнотой охватить все важнейшие аспекты духовной проблематики, которую принес с собою в сознание эпохи кризис религиозного мирозерцания, с такой гениальной прозорливостью проникнуть в самое ее существо, что его духовный опыт, отразившийся в его великих романах, стал ценнейшим духовным достоянием не только его эпохи, но и нашего времени, когда Достоевский не случайно превратился в едва ли не самого читаемого писателя мира.

Вот это-то обращение Достоевского к фундаментальной мировоззренческой проблематике, выдвинутой эпохой религиозного кризиса, и позволяет понять, на какой духовной основе выросла у Достоевского в «Преступлении и наказании» та совершенно новая проблемно-художественная структура, какой не знал социально-психологический реализм XIX века, и почему появление этого романа положило, в сущности, начало целой *новой эпохе* в развитии художественной культуры человечества. Вся суть в том и состоит, что *Достоевский стал первым художником XIX века, который не только повернул свое искусство лицом к глубинной духовной проблематике эпохи религиозного кризиса, но и сумел создать для художественного воплощения этой проблематики ту органичную для нее, адекватную ей художественную структуру, которая — в главных, принципиальных ее чертах — и стала поэтому типологичной для всего нового реализма XIX—XX веков.*

3

Правда, произошло это далеко не сразу, и после десяти лет, проведенных на каторге, в солдатчине и на офицерской службе, понадобилось еще целых пять лет, чтобы Достоевский решился и сумел обратить свое художественное творчество к тем «проклятым вопросам», которыми он давно уже мучился и в попытках разрешения которых и пережил свое «перерождение убеждений». Возобновляя свою литературную деятельность, Достоевский некоторое время пытается еще идти старыми, привычными путями — пишет «Дядюшкин сон» и «Село Степанчиково», затем «Записки из Мертвого дома», где воспроизводит потрясающие картины каторжной жизни, но где то главное, что было пережито и передумано им за эти годы, отдается еще пока только далеким глухим

отзвуком, — а затем создает почти полностью еще повторяющий и развивающий темы его раннего творчества роман «Униженные и оскорбленные», как бы завершивший период его верности традициям «натуральной школы». И лишь в 1864 году, в трагические месяцы, когда умирала его первая жена Мария Дмитриевна Исаева, из-под пера его появляется повесть, которую понял тогда, кажется, один только Аполлон Григорьев, сказавший Достоевскому, когда прочитал ее: «Ты в этом роде и пиши». Это были «Записки из подполья», где Достоевский впервые выводит героя, который обращается к нам с исповеданием и изложением своего экзистенциального духовного кредо, своей главной жизненной «идеи», представляющей некую принципиальную модель понимания жизни и ценностной в ней ориентации:

«И с чего это взяли все эти мудрецы, что человеку надо какого-то нормального, какого-то добродетельного хотения? С чего это непременно вообразили они, что человеку надо непременно благоразумно выгодного хотенья? Человеку надо — одного только *самостоятельного* хотенья, чего бы эта самостоятельность ни стоила и к чему бы ни привела».

Позволяя своему герою высказать ряд собственных идей о человеческой свободе, о том, что человека нельзя рассматривать как «фортепианную клавишу», на которой играют обстоятельства, среда, время, воспитание и т. д., Достоевский уже здесь намечает вместе с тем и тот способ исповедания этих идей, который доводит утверждение ценности человеческой свободы до лозунга безграничного «своеволия», до отрицания каких-либо общезначимых и безусловных ценностей, способных дать этой свободе определенное и созидательно-целенаправленное выражение. Он делает своего парадоксалиста выразителем идеи абсолютной самодостаточности человеческой свободы — свободы как индивидуалистического произвола, находящего свое выражение в лапидарной форме: «Свету ли провалиться, или вот мне чаю не пить? Я скажу, что свету провалиться, а чтоб мне чай всегда пить».

Но как *художник* Достоевский здесь только начинает еще обретать себя в новом качестве — он не находит еще здесь ту художественную структуру, ту образно-повествовательную форму, которая была бы действительно адекватна характеру обретенной им проблематики, стала бы органическим ее выражением. Он ее здесь только еще нащупывает.

Правда, уже и здесь Достоевский намечает ту принципиальную ситуацию, которая станет потом основной, структурной ситуаци-

ей его философских романов, — ситуацию «проверки» жизненно-го кредо героя «живой жизнью». Но опять-таки — именно лишь намечает. Вторая часть повести («По поводу мокрого снега»), где эта ситуация разворачивается в сценах с проституткой Лизой, на которой герой вымещает все свои подпольные обиды, не завершена (как не завершена и вся повесть, задуманная первоначально в большем объеме). Намеченная в первой части тема не получает здесь разрешения, адекватного объему и сложности всей той проблематики, которую поднимает герой в «исповедальной» части своих записок, и завершается лишь *чисто психологической* обрисовкой «стыда» и «раскаяния» героя, придавленного тяжестью «живой жизни», гадкостью совершенного им надругательства над несчастной девушкой. Благодаря этому две эти части повести существуют в ней в значительной степени самостоятельно, не сопрягаются в целостное художественное единство, причем основная *идейно-философская нагрузка* повести падает все-таки именно на первую, «исповедальную» часть, то есть находит свое выражение преимущественно через прямое лирико-публицистическое разворачивание в дерзких рассуждениях и декларациях героя, а не через сюжетно-художественную, ситуационную ткань повествования. К тому же и проблематика свободы, развиваемая подпольным парадоксалистом, хотя и дана через призму «своевольного» индивидуалистического сознания, однако внерелигиозный характер этого сознания здесь скорее угадывается, чем действительно выявлен. Возможно, впрочем, — лишь по причине сильных цензурных искажений повести, упоминаемых Достоевским в письме к брату от 26 марта 1864 года, из которого следует, что принципиально важное указание на эту связь «своеволия» героя с его «безверьем», придающее проблеме настоящую глубину, у Достоевского было, может быть, достаточно внятно обозначено уже и здесь («Свиньи цензора, там, где я глумился над всем и иногда богохульствовал *для виду*, — то пропущено, а где из всего этого я вывел потребность веры и Христа, — то запрещено»).

Словом, так или иначе, но ситуация проверки идеи жизнью здесь еще не акцентирована, а благодаря этому и нужный Достоевскому общезначимый духовный смысл, и «поучительность» того давления «живой жизни», которое герой испытывает во второй части повести («потребность веры и Христа»), здесь тоже остаются еще в значительной степени неотчетливыми, затененными собственнo психологическим планом изображения терзаний героя, придавленного «стыдом» и «раскаянием».

Но уже через два года, в следующем произведении Достоевского, в первом его великом романе «Преступление и наказание», эта задача решается, как мы видели, полностью и блистательно — здесь он впервые предстает перед нами писателем, нашедшим, наконец, художественную форму, действительно органичную для выражения всего того нового духовного содержания, которое он давно уже выносил в себе в мучительных и сложных духовных перипетиях своего «перерождения». И, начиная с «Преступления и наказания», где героем становится убийца-«теоретик», все романное творчество Достоевского концентрируется теперь уже именно вокруг этой прежде всего проблематики. Его везде занимают теперь именно такие, *экзистенциально-первичные поиски свободного человеческого духа, суверенно самоопределяющегося через ту или иную нравственно-мировоззренческую ориентацию, которую герой пытается жизненно-практически осуществить, а тем и проверяет ее истинность*. С драматическими и сложными путями этой высшей духовно-жизненной самореализации человека связаны так или иначе в своей сути судьбы *всех* главных героев Достоевского, стержневые ситуации *всех* его романов, и можно сказать, что, раз вступив на этот путь, Достоевский оказывается до известной степени даже уже как бы и *обреченным* на него. Ибо даже и тогда, когда план будущего романа поначалу снова видится ему почему-либо через «магический кристалл» более привычной, традиционной структуры, — даже и тогда, в конце концов, обнаруживается, что он уже не в силах, не может и, главное, ему уже неинтересно уклоняться от пути, найденного в «Записках из подполья» и в «Преступлении и наказании».

Так, к примеру, «Бесы», задуманные в связи с известным делом Нечаева, в своем первоначальном образе (февраль 1870 г.) явно тяготели к обычному для того времени типу «антинигилистического романа», ориентированного прежде всего на социально-историческую репрезентативность изображения «нигилистов», на типизирующее портретирование осуждаемого Достоевским общественно-политического движения. Роман виделся ему «почти историческим этюдом» о русском «бесовстве», и в соответствии с этим открыто тенденциозным замыслом («вещь тенденциозная, хочется высказаться погорячее») на первый план должна была выйти фигура главного «беса», Петра Верховенского, призванная выразить «тип», который соответствовал бы нечаевскому «злодейству», и обнаружить свою идейную преемственную связь с предыдущим поколением либералов-западников через образ его отца, Степана Трофимовича Верховенского.

Но уже в октябре 1870 года Достоевский сообщает М. Каткову и Н. Страхову, что, к его «собственному удивлению», Верховенский-сын выходит у него «наполовину лицом комическим»; что на первый план неожиданно выступило вдруг «новое лицо», которое действительно может претендовать «на настоящего героя романа», так что «прежний герой (лицо любопытное, но действительно не стоящее имени героя)» стал на второй план, и хотя «бесовский» сюжет по-прежнему «занимает один из первых планов романа», однако все это становится теперь, в сущности, «только *аксессуаром* и обстановкой действий» этого нового лица, Николая Ставрогина, который как раз и может быть назван «главным героем романа». Этот новый герой, поясняет Достоевский, «тоже мрачное лицо, тоже злодей. Но мне кажется, что это лицо — трагическое». А в черновых тетрадях к «Бесам» появляются характерные записи: «Все заключается в характере Ставрогина. — Ставрогин ВСЕ». «Все остальное движется около него как калейдоскоп».

Так даже в случае прямой, непосредственной потребности и жажды «высказаться погорячее», «заклеймить» и выставить на показ все безобразие, которое видит Достоевский в современном ему «нигилизме», обнажить его преемственную связь с поколением оторванных от почвы западников-интеллигентов 40-х годов, с которыми Достоевский хотя бы и задним числом, но тоже страстно жаждет покончить, — даже при самой непосредственной и горячий силе этого желания Достоевскому-романисту после «Преступления и наказания» и «Идиота» оказывается уже невозможным удовлетвориться в своем романном творчестве только задачей социально-психологического портретирования (неважно — гротескного ли, строго ли реалистического) тех или иных характерных представителей русской общественной жизни. Герой, внутреннее содержание которого ограничено лишь этой социально-типизирующей репрезентативной функцией, как бы ни была любопытна и жгуче актуальна для самого Достоевского эта его репрезентативность, уже не в состоянии удовлетворить его, занять в его романе место «настоящего героя». Такой герой томит его, он никак не может заполнить собою ту пустоту, которую интуитивно чувствует Достоевский в духовной структуре своего романа, уже знающего опыт «Записок из подполья», «Преступления и наказания» и «Идиота». И только тогда, когда Достоевский вновь возвращается на путь, уже открытый им и ставший уже *органичным* для всей системы его мирозерцания, для его способа ви-

деть мир и человека; только тогда, когда он снова вводит, наконец, в структуру романа героя, судьба которого начинает рассматриваться им в измерении высших духовных поисков, который интересен ему как личность, «решающая» своей судьбой коренные духовные проблемы человеческого самоопределения, рожденные эпохой всемирно-исторического кризиса религиозности, — только тогда все становится на свои места, роман наполняется движением, в него входит жизнь.

Ставрогин действительно *В С Е* в этом романе, он — проблемный центр, дающий жизнь всему остальному, концентрирующий в себе все субстанциональное содержание романа, а все остальное, включая Верховенского и его компанию, лишь обрамление, аксессуар и комментарий, дополнение и приложение к его судьбе, производное от его проблем. Достоевский отказывает Верховенскому и его присным в способности к сколько-нибудь серьезному, подлинному и честному духовному поиску; за исключением Шатова и Кириллова, образы которых находятся в более сложных отношениях с образом Ставрогина, он, напротив, всецело выводит этих мелких бесов российского «нигилизма» из мертвенной бездуховной и несвободной стихии непомерно раздутого мелкого тщеславия, суетных внушений и влияний «либеральной среды», беспомощной «придавленности» модными либеральными, радикальными и атеистическими идеями. Все это, в сущности, пустые мертвые души, лишенные какой-либо действительной внутренней жизни, и рядом со Ставрогиным они и в самом деле выглядят ничтожными мелкими бесами, не имеющими внутри себя никакого самобытного духовного стержня и не представляющими собою для нас никакого самодостаточного духовного интереса. Напротив, они сами получают свое объяснение и судьбы их обретают настоящий свой смысл и звучание, перерастающие диапазон социально-типизирующей портретности, лишь на фоне и в перекличке с судьбой Николая Ставрогина — как уродливо-гротескные параллели к *его* духовным исканиям, как кривляющиеся карикатурные тени, побочные продукты и отходы трагических борений *его* духа. Ибо именно этими своими борениями, этими своими трагическими духовными исканиями более всего как раз и интересен Достоевскому его новый герой — герой, которого он застает в ситуации глубочайшего духовного разлома и судьба которого являет нам трагический путь человека, устремленного к поиску высшей, руководящей идеи жизни. Но — лишенного этой идеи и потому пытающегося найти внутреннюю

стержневую опору для своего духа через испытание самых разных, прямо *противоположных* способов бытия. В том числе — и в попытках *одновременного* сочетания в себе «идеала Мадонны» и «идеала Содомского», в испытании своей природы на способность одновременного наслаждения и величайшим злом, и величайшим добром.

Таким образом, здесь перед нами тот же по глубинной своей сути тип духовного странника и мученика своих «идей», что и Раскольников; та же, хотя и в ином выражении, стержневая духовная ситуация, что и в «Преступлении и наказании», — ситуация прохождения героя через испытание своей судьбой заданных им себе исходных принципов жизненного поведения.

Но ведь, в сущности, та же самая ситуация лежит и в основе «Идиота», написанного тремя годами ранее «Бесов», и в основе появившегося тремя годами позже «Подростка»! Здесь в роли центральных героев мы тоже видим перед собой персонажей, которые интересуют Достоевского прежде всего как выразители неких принципиальных для эпохи религиозного кризиса жизненно-мировоззренческих установок и романские судьбы которых, дающие жизнь сюжетному движению, тоже являют собою своего рода жизненно-практическое «испытание» и «проверку» этих установок.

Правда, на этот раз, в «Идиоте» например, главный герой романа князь Лев Николаевич Мышкин, образ которого был задуман Достоевским как образ «положительно прекрасного человека», выступает носителем духовной содержательности с противоположным знаком, нежели Раскольников или Ставрогин. Он не бросает никаких вызовов традиционным нормам христианской морали, не вынашивает никаких «теорий», направленных на кардинальный пересмотр этих норм, — он предстает перед нами, напротив, как искренний выразитель вполне традиционных религиозно-христианских идей, как последовательный сторонник традиционной христианской нравственности.

Но, *во-первых*, это мирозерцание князя Мышкина хотя и вполне традиционно как будто бы по своему содержанию, однако оно обращено к нам в романе (как это постоянно и со всей очевидностью обнаруживается в тех принципиальных мировоззренческих спорах, обсуждениях, диалогах, в которые вступает князь с другими персонажами романа) в качестве мирозерцания, вполне *свободно и сознательно* принятого. То есть как некая духовно-мировоззренческая «программа», не просто извне взятая

и усвоенная, но проверенная самостоятельной работой мысли и духа, обладающая личностною «выработанностью» и обоснованностью. И только в качестве именно таковой она и привлекает наше (и Достоевского) внимание.

А во-вторых, эта свободно принятая, обладающая для князя Мышкина внутренним достоинством и достоверностью сознательно выбранной, нравственно-духовная христианская установка берется в романе опять-таки в акте ее *индивидуально-личностного осуществления*, реализуется в драматической ситуации неизбежного для князя выбора между сострадательной любовью-жалостью к Настасье Филипповне и его более личной, земной и радостной любовью к Аглае Епанчиной. Эта ситуация тоже является до известной степени критериальной для исповедуемой князем этики сострадания и самопожертвования, и трагическое решение ее в романе показывает, что прохождение князя с его сострадательной жертвенностью через опыт и горнило живой жизни тоже служит в романе отнюдь не формально-сюжетным ходом, но скрывает за собою громадной важности и очень сложную духовную проблему, обладающую всеобщей, принципиальной мировоззренческой значимостью. Таким образом, хотя князь Мышкин и выступает здесь перед нами в ином нравственно-духовном «ореоле» и с других этических позиций, до известной степени прямо противоположных тем, жизненность которых Достоевский проверяет судьбами Раскольникова и Ставрогина, однако и здесь перед нами *та же самая принципиальная сюжетно-ситуационная структура* изображения человеческой судьбы как способа осуществления (а тем самым и жизненной проверки) некоей исходной жизненно-мировоззренческой идеи, носителем которой выступает герой и которая есть его ответ на «главный вопрос жизни» — о ее «смысле».

Но эта же, в сущности, проблемно-ситуационная структура составляет, далее, и внутреннюю основу образа главного героя «Подростка» Андрея Петровича Версилова — главной «загадки» этого романа, вокруг которой здесь тоже все «движется как калейдоскоп» и «разгадыванием» которой, в сущности, только и занят второй главный герой романа, его юный рассказчик Аркадий Долгорукий. Причем это «разгадывание» Версилова все строится на разгадывании изначальной, исходной загадки его духа, его символа веры, его экзистенциальной жизненной установки, которую хочет понять Аркадий и которая так противоречиво и драматически, в неожиданных и часто парадоксальных формах психоло-

гического «двойничества» проявляет себя в напоминающей «Идиота» ситуации опять-таки одновременной (и опять разной!) любви Версилова к своей невенчанной жене, матери Аркадия Соне, и к Кате Ахмаковой. Версиров вообще, на наш взгляд, представляет собою как бы своеобразную «реплику» к образу князя Мышкина, развитие на несколько ином, но все же близком человеческом материале той же темы, что впервые опробована была Достоевским в «Идиоте» и разрешение которой впервые в достаточной степени прояснилось Достоевскому лишь к моменту написания последних глав романа. Об этом нам, может быть, еще удастся когда-нибудь высказаться обстоятельнее.

С другой стороны, и сюжетная судьба юного рассказчика романа, самолюбивого, «закомплексованного», как сказал бы современный психоаналитик, Аркадия Долгорукова, тоже интересует Достоевского опять-таки прежде всего именно в этом высшем, центральном для него измерении свободного духовного человеческого самоопределения, свободного формирования и выработки человеком его принципиального нравственно-духовного «верую». Он тоже берется Достоевским именно в этом ракурсе, и он тоже проходит в романе некий путь «испытания» своей изначальной жизненной идеи — идеи «Ротшильда», идеи обретения свободы и независимости посредством постоянного и упорного накопления богатства. Путь Аркадия — это путь постепенного изживания этой «идеи», развенчания ее призрачной нравственно-духовной привлекательности через опыт соприкосновения Аркадия с живой жизнью, непосредственного участия его в том остром и сложном драматическом столкновении страстей, интересов, живых судеб близких ему людей, в эпицентре которого невольно очутился Аркадий и развязка которого тоже оказывается до известной степени в зависимости и от его, Аркадия, поступков и действий. Это путь постепенного самовоспитания, путь обретения более высокой ступени духовной зрелости, выхода героя к той миросозерцательной и жизненно-практической духовной установке, в которой Достоевскому видится лик истины.

И наконец, в «Братьях Карамазовых», в этом итоговом трагическом эпосе Достоевского, все те проблемные мотивы и ситуации, к которым обращался Достоевский в предыдущих романах, находят свое завершающее развитие, продолжение и сопоставление в мощном симфоническом единстве одновременного многопланового своего развертывания и движения. Роман весь состоит из столкновения и взаимного диалогического соотнесения раз-

ных жизненно-мировоззренческих «правд» — «правды» Зосимы и «правды» Великого Инквизитора, «правды» черта и правды Алеши, «правды» Ивана и «правды» Мити, причем каждая из этих «правд» опять-таки «проверяет» себя через цикл соответствующих критических жизненных ситуаций, выявляя в них свою истину и свою ложность — свою неоднозначную содержательную значимость.

Здесь Иван Карамазов поднимает бунт против Бога, «возвращая» ему свой «билет» в обещанное царство «мировой гармонии», которую ему невозможно принять ценой даже единой невинной слезинки замученного ребенка, и одновременно продолжает начатое еще Раскольниковым и Ставрогиным индивидуалистическое отрицание общезначимой морали, заставляющее и его тоже испытывать и проверять, что же «позволено» человеку и все ли ему позволено. А рядом с ним, как его тень и пародия, как его двойник и его проклятие, проходит то же испытание и его духовный и сводный брат Смердяков, не выдерживающий собственной «дерзости».

Здесь Алеша, начинающий свой путь духовным сыном старца Зосимы и как бы перенимающий от князя Мышкина его дар сострадательной, сердечной жалости к людям, пронизательной участливости, любви и милосердия, принимает на себя одновременно и тяжкое бремя предстоящего ему прохождения через горнило тягчайших сомнений в истинности своего христианского «верую», начиная осознавать те тягчайшие проблемы и загадки, которые задает «несчастному сознанию» эпохи принцип веры и которые разворачивает перед ним его старший брат в его с ним непрекращающемся, проходящем через весь роман диалоге.

И здесь, наконец, Митя Карамазов, этот «срединный», из самой сердцевины жизни живой человек, это непосредственное и бесхитростное «горячее сердце», осознавая постепенно величие «Идеала Мадонны» и принимая его в себя, тоже начинает проходить свой крестный путь человеческого самоосуществления в этом новом своей духовном качестве, борьбе с темными безднами «карамазовщины», с пароксизмами того жестокого сладострастия «насекомой» античеловеческой природы человека, которое он обнаруживает в глубинах своего неизжитого эгоцентрического, уробного гедонизма. Этим он продолжает развивать в своей судьбе ту тему человеческого самовоспитания, которая в первом приближении была рассмотрена Достоевским еще в «Подростке». Но этим же он одновременно обращает нас и к тем экзистенциаль-

ным *пределам*, которыми ограничено в реальных земных условиях это приближение к «Идеалу Мадонны» и переступить которые не может ни одна живая душа, устремленная к такому идеалу и обреченная искать сложнейший путь высшего примирения и слияния запросов своей *индивидуальной*, личной, земной жизненности — и своего духовного единения с *другими людьми*, своей жажды *личного* счастья — и жажды добра, жертвенности и *альтруизма*. Тема, продолжающая и развивающая не только тему Версилова, но в какой-то мере даже и тему князя Мышкина.

Так, начиная с «Преступления и наказания» для всех романов Достоевского характерной становится одна и та же стержневая духовно-проблемная ситуация, через которую он предлагает пройти всем своим главным героям и в контексте которой они прежде всего ему и интересны. Каждый из них ему важен прежде всего со стороны своих изначальных нравственно-духовных оснований и установок, в акте и в ситуации свободного и сознательного их претворения в жизнь, в «проверочной» логике своей судьбы, определяемой такими попытками.

Это — общая, центральная и все определяющая черта и суть его романов, ни один из которых не может быть понят вне этого стержневого своего проблемного ядра, вне центральной функции его главных героев. Всех их Достоевский отправляет либо в прямой, непосредственный духовный поиск, наблюдая их в живом процессе этого поиска, внимательно прослеживая весь ход и внутреннюю логику выработки ими исходной их жизненной установки, либо, отодвигая этот процесс куда-то в прошлое, в «предысторию» романа, просто берет их уже сложившимися, в единстве и цельности этого уже выработанного и выявляемого ими духовного своего «верую». Но в любом случае он предлагает им пройти через ряд критических жизненных ситуаций и испытаний, чтобы испытать прочность и надежность этого их «верую», услышать в опыте их судьбы ответ или хотя бы какую-то часть ответа на свои собственные главные вопросы. На те главные вопросы «века сомнений и неверия», которые задает человек, как только пробуждается от невменяемости его новое «открытое» сознание, освободившееся от традиционной веры и тем оказавшееся в кризисной ситуации, поставленное перед необходимостью поиска какого-то нового «замкового камня» для всего свода своих ценностных ориентиров: как человеку жить, в чем смысл его существования и есть ли этот смысл? из чего он может и должен исходить, на какие критерии опираться, выбирая свой жизненный путь и определяя свое

отношение к многообразию окружающего мира? насколько надежны его ориентиры, истинны ли они и в чем гарантия их истинности?.. Все герои романов Достоевского выступают перед ним ответчиками по этому главному иску человеческого духа к миру и жизни, всех их он отправляет в путь за ответом на эти вековые, но ставшие теперь, в новой духовной ситуации эпохи, особенно острыми вопросы человеческого бытия. И, следуя за ними на этом пути, он и создаст в своих романах ту новую художественную структуру, которая впервые была найдена им в «Преступлении и наказании» и основные отличительные особенности которой — в их сравнении с искусством социально-психологического реализма — мы можем теперь, после всего сказанного, сформулировать в достаточно кратком итоговом обобщении. Чтобы иметь возможность выявить тем самым именно *типологическую* историко-литературную их суть.

9. «Реализм в высшем смысле»

1

Итак, эти отличительные особенности обнаруживают себя, как мы могли видеть, *во-первых*, уже в принципиальном отличии тех *предметно-тематических* сфер действительности, к которым обращены социально-психологический роман XIX века, с одной стороны, и роман Достоевского — с другой.

Социально-психологический реализм XIX века занят, как мы видели, постижением человека прежде всего в системе его взаимодействий с окружающей его социальной средой и обращен к типовым, закономерным моделям этих взаимосвязей. Основной объект его внимания — *социально-типическое*, социально-характерное — «типические характеры в типических обстоятельствах». И если прежнее искусство реализовывало свое субстанциальное призвание быть выражением «глубочайших человеческих интересов, всеобъемлющих истин духа» по преимуществу посредством *непосредственного поэтического представления* этих «интересов» и этих «истин» в образах героев, наделенных достаточной полнотой высшего духовного содержания и достаточной свободой его реализации, то социально-психологическому реализму впервые в истории приходится отказаться от этого традиционного способа реализации своей верности человеческой свободе. Ее точка зрения по-прежнему остается для него исходной, но непосредственное представление этой свободы в героических образах ее

носителей перестает быть его основной, генеральной темой, как это было во все прежние времена. Он обращается лицом к лицу к той господствующей прозаической реальности социального бытия, которая предлагается ему самой природой новой исторической действительности, и основной сферой его внимания оказывается *сфера социальной детерминированности*, обстоятельственной обусловленности человека и его судьбы в условиях нового гражданского общества. То есть *сфера социальной несвободы человека*.

У Достоевского, напротив, основным объектом его художнического интереса и внимания снова становится, как мы видели, *сфера человеческой свободы*. Не игнорируя социальных связей, зависимостей и взаимодействия своих героев с окружающим их социумом, он берет их, однако, прежде всего в том измерении их свободы, которое обнимет область свободного жизненно-духовного самоопределения личности, связанного прежде всего с выработкой и претворением в жизнь тех или иных исходных нравственно-духовных принципов жизненной ориентации. Таким образом, если в социально-психологическом реализме судьба человека, рассматриваемая в системе его взаимодействия со средой, обществом, с конкретной социально-исторической реальностью его времени, интересует художника прежде всего как *производное этих взаимодействий*, то Достоевского судьба человека интересует прежде всего как результат его *свободного духовного и жизненного самоопределения*, как результат свободной реализации им свободно избранного и принятого им исходного нравственно-духовного жизненного принципа. Тем самым генеральной темой его романов *снова становится непосредственное художественное представление* «глубочайших человеческих интересов», «всеобъемлющих истин» человеческого духа через *образы героев, выступающих в качестве носителей и выразителей жизненных идей*, которые (поддерживаются ли они, отрицаются ли Достоевским) всегда связаны с решением именно таких, кардинальных и всеобъемлющих, проблем человеческого духа и являются тем или иным ответом на эти проблемы.

Но в соответствии с этими принципиальными различиями в основных сферах художнического внимания и интереса при изображении действительности художественные миры социально-психологического реализма и романов Достоевского получают и столь же типологически различное *идейно-проблемное* оснащение. Они образуют собою *разные художественно-проблемные*

структуры, несущие в себе разные по содержанию и характеру типы идейно-художественного высказывания о жизни, они обращены к **разным идейно-проблемным целям**.

Социально-психологический реализм, обращенный к сфере социально-характерного, к «типическим характерам в типических обстоятельствах», имеет всегда, как мы видели, своей итоговой целью не только художественный анализ и портретирование этих типических характерностей воспроизводимой им действительности, но и определенную «завершающую» **оценку**, «приговор» изображенной действительности с точки зрения тех высших ценностных критериев человеческой жизни, которыми художник определяет свое нравственно-духовное отношение к миру. Эта высшая, «моральная», как мы говорили, точка зрения — точка зрения человеческой свободы — всегда присутствует и у Бальзака, и у Диккенса, и у Гоголя, и у Тургенева. Но она всегда присутствует в социально-психологическом реализме именно как **исходная** и **отправная** точка обзора изображаемой им реальности, вводимая автором как его, авторская, позиция и точка зрения, **не подвергаемая обсуждению в самом романе, не рассматриваемая им как проблема**. Здесь можно вспомнить известное высказывание Бальзака — когда он, ссылаясь на слова Бональда: «Писатель должен иметь твердые мнения в вопросах морали... он должен считать себя учителем людей, ибо люди не нуждаются в наставниках, чтобы сомневаться», — свидетельствует: «Я рано воспринял как правило эти великие слова». Эта позиция *типологична*, в сущности, для всего социально-психологического реализма XIX века. Свидетельство, представлением которого миру он озабочен, — это свидетельство об окружающем социальном мире в его типических чертах, главная задача и проблема — это *исследование* этого общества, его законов, его характерных представителей и вынесение им соответствующего их нравственно-духовной сущности «*приговора*». Но нравственные оценочные **критерии**, с которыми он подходит к миру, — это всегда в социально-психологическом реализме некая прочная, устойчивая, не подвергаемая вопрошанию **исходная данность**. Вырастая в эпоху всеобщего кризиса религиозности и даже будучи, в сущности, обращен лицом к характернейшим *социальным* последствиям этого кризиса, он, как ни парадоксально кажется эта ситуация, не осознает их еще в качестве именно *таких* последствий или, вернее, *не берет еще их в этой связи*. По своей внутренней духовной структуре он в основном принадлежит еще к тому типу и этапу развития сознания

Нового времени, которое мы назвали бы условно этапом или типом *стихийного внерелигиозного гуманизма*. Он еще не обнаруживает перед нами достаточной «вменяемости» в отношении той «черной дыры», которая образуется в самом центре системы нравственных ориентиров с выпадением из нее традиционного «замкового камня» веры, и потому вполне спокойно пользуется *привычной* системой общегуманистических критериев нравственности, опирающихся на давнюю традицию христианской цивилизации, не задаваясь вопросом об обосновании этой системы. Другими словами, *он не делает еще духовных проблем, рожденных ситуацией религиозного кризиса, своими собственными проблемами*, он еще не обращен к ним, а потому социально-психологический роман и *не ставит перед собою, как правило, задачи идейно-художественного выведения и обоснования критериев оценочного отношения к миру как своей стержневой художественно-проблемной задачи*. В соответствии со своими главными интересами он занят совершенно другим, и поэтому он всегда и вводит их в свою структуру как бы «готовыми», производя «суд» над изображаемой действительностью на основании этой «до романа» существующей и по отношению к нему как бы *априорной*, *извне* в него введенной системы ценностных критериев.

У Достоевского, напротив, вопрос именно об этой *исходной системе* авторских *ценностных критериев*, об отправных для него принципах нравственной ориентации в мире и становится как раз *непосредственным предметом художественного «исследования» и «обсуждения» в его романах*.

Достоевский тоже, разумеется, судит — и мир, и своих героев.

Но он судит не из «готовой», «до романа» существующей системы ценностей. Предоставляя своим героям выступать с тем или иным их исходным жизненным кредо — от раскольнического или карамазовского «все позволено» до христианской сострадательной жертвенной любви князя Мышкина — и проверяя это кредо опытом испытания его их собственной судьбой, он тем самым всякий раз как бы *заново выводит* и обосновывает в самом романе тот или иной соответствующий итогам этой проверки нравственный принцип. И это выведение и обоснование такого принципа (через опровержение или утверждение принципа, заявляемого героем) составляет у Достоевского всегда *центральную проблему* его романа, его *ведущий, стержневой идейный «сюжет»*. Благодаря этому его роман, обращенный к «выведению» и «обоснованию» исходных нравственно-философских первоначал че-

ловческого самоопределения в мире, представляет по отношению к этим первоначалам некую *открытую, проблемную* художественную систему (в отличие от закрытой, непроблемной в этом отношении системы социально-психологического романа) и получает, таким образом, характер своего рода художественно-философского исследования этих первоначал.

Иными словами, перед нами здесь поистине *философский роман* — философский не только по общему характеру своей тематики и проблематики, по типу выражаемых в нем идей (что и вообще не редкость в искусстве), но именно *по самой своей структуре*: он всегда построен по принципу доказательного и имеющего строгую исследовательскую логику и последовательность философско-психологического «эксперимента», где исходно заявленный образом героя нравственно-философский принцип затем проверяется в ходе развития сюжета и тем «обосновывается» или, напротив, «отвергается».

Таким образом, и с этой стороны, взятый в измерении *идейно-проблемного* наполнения, роман Достоевского тоже представляет собою совершенно иную художественную структуру, нежели роман социально-психологический. И это различие определяется (подчеркнем еще раз эту принципиальную его особенность) не только общим различием в характере проблематики, то есть тем, что роман Достоевского фронтально повернут прежде всего к *нравственно-философским* проблемам, тогда как роман его предшественников — к *социально-психологическим, социально-нравственным*. Различие это определяется еще и самим способом подхода к решению нравственных проблем. У художника социально-психологического реализма категории добра и зла — всегда *константы* его художественного анализа, тогда как у Достоевского — *проблемная* величина. Там они — *исходные* точки подхода к изображению мира, здесь — *конечная* точка, итоговая смысловая задача изображения. Там — *жизнь* проверяется утверждаемой художником и исходной для него системой нравственно-духовных ценностей; у Достоевского — *сама система ценностей выводится из опыта духовного испытания жизнью* и проверяется ею — различие, которое столь ярко и проявилось, как мы видели, в частности, в том, что предсмертное письмо Люсьена, казавшееся Л. Гроссману «поразительно сходным» с «теорией» Раскольникова, на самом деле поразительно противоположно ей.

Качественные различия между социально-психологическим реализмом и реализмом Достоевского и в самой объектно-пред-

метной сфере изображения, и в типе идейно-проблемных заданий обуславливают, *в-третьих*, столь же существенные различия и в основном *типе героев*, которые характерны для того и другого реализма, в их *функциональной нагрузке*.

Социально-психологический роман, занятый исследованием и портретированием Общества в его социально-типических чертах и проявлениях, именно с этой точки зрения прежде всего подходит и к самому человеку, к своим героям. Он в них ищет прежде всего *социально-типическое, социально-характерное* — либо в их судьбе, либо в самих их характерах, духовном складе. Именно этим, как мы видели, всегда и определены в социально-психологическом романе XIX века основные типы тех функций, которые выполняют в его художественной структуре его герои. Мы видели, что при всем бесчисленном разнообразии конкретных героев и ситуаций, находимых нами в реализме XIX века, они все же «укладываются» в некие основные, « типовые модели », обусловленные самим характером центрального проблемного задания социально-психологического реализма, который рассматривает человека в соотношении его с окружающей его средой. Герой всегда является здесь или своеобразным *возбудителем* активности среды, ее действия, вызывая его на себя, или самим *носителем* этого действия среды, ее полномочным *типическим представителем*. Словом, здесь перед нами всегда именно *социально-психологический* реализм, основной эстетической категорией которого является именно *социально-типическое* в человеке и обществе. И этот угол зрения на человека, на его психологию, на его внутренний мир становится в социально-психологическом реализме настолько для него органичным, как бы само собою разумеющимся, что даже там, где он обращается к незаурядным явлениям духа, к исканиям мысли, к свободному становлению личности в той или иной его сознательной мировоззренческой и жизненной позиции, — даже там, как мы видели, художника интересует не столько имманентное субстанциональное содержание изображаемого процесса или явления в его собственной, независимой духовной самозначимости, сколько его социальная репрезентативность, его общественно-типическая показательность. Так, даже Печорин или Бельтов вошли в духовный обиход русской культуры как типы *лишних людей* эпохи безвременья, Базаров — как тип *нигилиста-шестидесятника*, Нежданов — как *народоволец* и т. д. и т. п.

Персонажи Достоевского — во всяком случае, центральные, наиболее значительные персонажи его романов — образуют со-

бою совершенно *иной* «разряд» литературных героев, отчетливо разнящийся от любых типовых разновидностей героев социально-психологического реализма. Они никак не претендуют на то, чтобы быть *социальными* характерами, *социальными* типами, и судьбы их, прослеживаемые Достоевским в его романах, тоже интересуют его прежде всего не с точки зрения их социальной значимости. Можно ли назвать, например, Раскольникова *социальным* типом, является ли он характерным представителем современного Достоевскому студенчества или типическим выразителем настроений городской бедноты в том же смысле, в каком можно назвать социальным типом даже Обломова или типическим представителем «нигилизма» 60-х годов даже Евгения Базарова? Если Люсьен де Рюбампре или Жорж Дюруа — несомненно, *типические* образы молодых честолюбцев своего времени, зараженных *буржуазным индивидуализмом* и жаждущих укрепиться в окружающем их буржуазном мире, а Печорин и Рудин — характерные представители той части передовой дворянской молодежи середины века, которая не нашла себе дела в российской действительности и превратилась в «лишних людей», то социально-характерными, типическими представителями *каких социальных групп*, общественных движений и настроений, носителями *какой социально типичной психологии* можно назвать Ивана или Алешу Карамазовых, князя Мышкина или Версилова, Николая Ставрогина или подпольного парадоксалиста? В их характерах, как мы видели, Достоевского интересует не само по себе отражение показательной для той или иной среды социальной психологии, духовных интересов и стремлений, образа жизни, привычек, склонностей и т.п., и функция их в романе состоит не в представлении своим характером или обличением своей судьбой этой социальной среды, а в *испытании и проверке* своей человеческой природой тех *мировоззренческих судьбоносных идей*, выразителями которых они у Достоевского прежде всего и выступают.

Эти судьбоносные идеи, эти первичные духовно-нравственные установки, которые они пытаются реализовать в опыте собственной судьбы, тоже, конечно, глубоко *типичны* для той эпохи, в которую они живут, и в этом смысле они тоже, конечно, могут быть названы *типичными* героями эпохи. Но это, как мы говорили уже, *иная типичность*, чем типичность героев социально-психологического реализма и исповедуемых ими идей. Она не несет в себе социальных определений как определений *решающих, стержневых*; это духовные установки и идеи, характерные

для атмосферы эпохи всемирного кризиса религиозного мирозерцания в целом, это проблематика, встающая перед *всяким* развитым, устремленным к поискам истины духовным сознанием *независимо* от того, *кем* — по социальной принадлежности — является носитель этого сознания. Недаром идею «все позволено» испытывают у Достоевского и нищий студент Раскольников, и богатый помещик Ставрогин, а князь Мышкин остается верен своему мирозерцанию и в роли бесприютного скитальца, и в роли наследника миллионного состояния. Герои Достоевского — *образы огромной обобщающей силы, подлинные художественные типы, но они обретают этот статус не как характерные представители той или иной социально окрашенной и детерминированной психологии, а как ярчайшие индивидуальности, с наибольшей полнотой, последовательностью и органичностью воплощающие в себе и в своей судьбе основные духовные типы личности, соответствующие тем или иным основным, фундаментальным типам исходного человеческого «веру»*. Не случайно поэтому все они, так же как и Родион Раскольников, даже в чисто психологическом плане, со стороны самого психологического «механизма», наделены Достоевским сильными, волевыми характерами. И мягкий, уступчивый, а на самом деле твердый и непоколебимый в своем экзистенциальном духовном ядре князь Мышкин, и демонстрирующий нам поистине беспредельную власть над собой Николай Ставрогин, и ломающий себя Версиков, и все три брата Карамазовы — все это люди великой внутренней силы, действительно способные определять собственной волей свой жизненный путь, претворять в реальность свои убеждения, и даже «двойничество» того же Версикова, его борьба с собой (как и борьба с собой Мити Карамазова) — это внутренняя борьба сильных, отнюдь не бесосновных, не аморфных натур, потому и принимающая такой жестокий характер, что разыгрывается в душах волевых людей, стремящихся победить в себе то, что противоречит их убеждениям, как бы прочно и сильно ни были укоренены эти отвергаемые ими начала в самой стихии их человеческой природы. Этим они напоминают тех редких героев социально-психологического реализма (типа д'Артеза), которые умеют сохранить верность себе, своим нравственным принципам вопреки всем воздействиям и противодействиям обстоятельств и морально противостоят своей среде.

Но принципиальное отличие героев Достоевского от этих «моральных» героев социально-психологического романа в том и со-

стоит, что герои Достоевского выполняют в его романах совсем *иную* функцию. В системе социально-психологического романа «моральный герой», противостоящий среде, ради этого морального ей *противоположения* прежде всего и выводится, то есть рассматривается опять-таки именно во *взаимодействии* с ней, на ее фоне, в соотнесенности с нею, так что сама его исключительность служит прежде всего для контрастного оттенения господствующей в ней безнравственности. Достоевскому же сила характеров его героев нужна совсем не для каких-либо моральных сопоставлений, и недаром они выступают носителями не только позитивных, но и отрицательных нравственных идей. Сила их характера нужна Достоевскому прежде всего именно для того, чтобы они смогли с предельной полнотой и последовательностью реально, собственной своей судьбой, испытать и «проверить» свою жизненную идею. Ведь истинность или ложность тех жизненных идей, носителями которых они выступают, проверяется только тем, насколько эти идеи соответствуют действительной человеческой природе, ее потребностям, запросам и возможностям. А следовательно, как мы уже говорили об этом применительно к Раскольникову (в отличие от Люсьена), и адекватная их проверка может быть обеспечена опытом только такого человека, который способен быть действительно полномочным представителем человеческой «породы», то есть способен раскрыть в себе *конституционные* свойства человеческой природы во всех *предельных* границах и возможностях, испытать ее своей волей на *любой* «излом», на ее соответствие *любой* данной им себе жизненной установке.

Но если жизненность, истинность, реальность того или иного жизненного кредо испытывается реальностью человеческой природы, соответствием реальным ее возможностям и способностям, то, как мы тоже говорили уже об этом применительно к Раскольникову и к Люсьену, и человеческая природа, в свою очередь, испытывается и раскрывается в своих возможностях в ходе такого испытания «идеи». И в этом и состоит всегда у Достоевского *вторая*, неотделимая от первой кардинальная художественно-исследовательская задача, которую он преследует, отправляя героев осуществлять на практике свои судьбоносные идеи — вторая главная их функция и особенность, принципиально отличающая их от героев социально-психологического реализма. Они не только испытывают своей человеческой природой утверждаемые ими жизненные критерии, но испытывают в себе и саму свою *принци-*

пиальную, «общую» человеческую природу этими критериями, попытками их реализации. Иными словами, реализм Достоевского в своем исследовательском устремлении направлен всегда к постижению не только жизненности тех или иных *«идей»*, но и самой *человеческой природы* в той ее коренной, глубинной структуре, которую можно назвать ее *экзистенциальным* ядром. Это **ФИЛОСОФСКО-ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ РЕАЛИЗМ**, и этим и определяется главное содержание, смысл и значимость образов его героев как *художественных типов*. Они — выразители и носители важнейших типов тех фундаментальных жизненно-духовных установок, которыми и определяет человек свое исходное отношение к миру и к себе, а тем самым и одновременно они и ярчайшие выразители экзистенциальных свойств, качеств и возможностей человека, выявляемых в ходе реализации этих установок. Потому-то и *психологизм* этих героев носит совершенно иной характер, чем психологизм героев предшествующего Достоевскому реализма. Достоевского мало интересуют те ракурсы человеческой психологии, которые указывают на роль социальной детерминации человека; глубинная психологическая разработка характеров его героев всегда производится им прежде всего в перспективе «выведения» психологии героя, состава его непосредственных реакций на мир, его переживаний, настроений, манеры поведения и т. д. и т. п. из центрального *духовно-экзистенциального* ядра его «я» — как *психологическое выражение и проявление этого ядра*. Недаром Н. Бердяев называл его не психологом, а пневматологом — термин хотя на современный слух, привыкший ко всякого рода пневматическим системам, и малоудачный, но по мысли совершенно верный. Да и сам Достоевский говорил о себе, что он не «психолог», а «реалист в высшем смысле», поскольку «изображает все глубины души человеческой», — мысль, как видим, та же самая. Психология героя, «душа» его всегда детерминированы у Достоевского именно так — не столько *конкретно-социально*, сколько *экзистенциально*, его духом, и именно такая психология ему всегда больше всего и интересна. Его герои — это *экзистенциально-психологические* типы в отличие от *социально-психологических* типов предшествующего ему реализма. И, следовательно, и в этом измерении его философско-экзистенциальный роман представляет собою опять-таки художественное явление, *качественно отличное* от романа социально-психологического реализма. Причем любопытно отметить, что точно так же, как социально-психологический угол зрения на человека

становится настолько органичным для предшественников Достоевского, что преобладает у них даже там, где они обращаются к героям мыслящим, ищущим, проходящим пути духовного самоопределения (Печорин, Базаров и т. п.), — точно так же и для Достоевского его экзистенциальный психологизм становится настолько органическим, необходимым способом для постижения и изображения человека, что этот угол зрения преобладает у него даже тогда, когда на втором плане или на периферии его романов появляются персонажи, явно призванные быть типическими представителями той или иной социальной среды, общественной группы, общественного идейного течения и т. д. Так, характер Лужина, например, несомненно несет в себе социально характерные, типические черты дельца новой буржуазной формации, в образах мелких «бесов» во главе с Петром Верховенским Достоевский пытался отразить черты ненавистных ему «нигилистов», Степан Трофимович Верховенский прямо атрибутируется им как типичный либерал 40-х годов, и подобную же социально-характерную определенность несут в себе и Рогожин, и Ганя Иволгин, и Федор Павлович Карамазов, и Миусов, и Смердяков, и многие другие герои второго плана. Но в высшей степени показательно, что при всей их социально-характерной репрезентативности психологический облик каждого из них тоже укореняется всегда Достоевским все-таки в некоем глубинном их духовно-экзистенциальном ядре, выражающем их исходное, отправное жизненно-мировоззренческое отношение к миру. Каждый из них вступает в художественный мир романов Достоевского тоже с какой-то своей «правдой» о мире, является носителем какой-то экзистенциальной жизненной установки, пусть стихийной, «заемной» и к тому же замешенной на мелком самолюбии, на низменных интересах и стремлениях, но все-таки тоже представляющей собою некий изначальный принцип их духовного *самоопределения*, обуславливающий собою весь их психологический облик, связывающий его воедино как свое проявление и выражение. Без этой обусловленности всего склада характера, всей психологии Лужина его стержневым эгоистически-потребительским позитивизмом; провокатора, циника и мерзавца Верховенского — его раздутым «безбожным» тщеславием и самолюбием, его жадной безоглядного самоутверждения; развратного и дрянного старикашки Федора Карамазова — его утробным гедонизмом, замешенном на циническом безверии в какой-либо смысл бытия, на расхожем «лови мгновение», и т. д. и т. п. — без такой обусловленно-

сти их психологии, их характеров центральной их жизненной «идеей» они, взятые в одной, так сказать, «голой» своей социально-характерной портретности и нравственной непривлекательности были бы Достоевскому просто неинтересны. Все они, конечно, только тени, карикатурные и уродливые отражения тех жизненных экзистенциальных установок, которые Достоевский испытывает судьбами своих главных героев-«отрицателей». Но именно этой своей карикатурностью они только и получают для Достоевского свое типическое звучание. Они тоже несут в себе, следовательно, некое экзистенциально-психологическое содержание, тяготеют к экзистенциально-психологическому типизму и именно в этом качестве ему прежде всего и интересны.

2

Так, обратив свое искусство лицом к фундаментальной духовно-нравственной проблематике, актуализированной эпохой всемирно-исторического кризиса религиозного мирозерцания, и предоставив своим героям мучиться этими проблемами и самой судьбой своей искать их разрешения, Достоевский положил начало действительно некоему *типологически новому этапу в развитии мирового реализма*, всей художественной культуры человечества.

Мы можем утверждать это теперь уже не на уровне неких неопределенно-общих формул скорее фразеологически-риторического, чем содержательного характера, а вполне отдавая себе отчет во всем реальном, конкретном, вполне «ощутимом» содержании этого понятия.

Он создал новый тип реализма, отличающийся от предшествующего социально-психологического реализма XIX века по всем действительно кардинальным своим измерениям.

Это было искусство, так же как и социально-психологический реализм XIX века, обращенное к реалистическому постижению действительности в ее существеннейших чертах; это было искусство подлинно исследовательского познавательного пафоса. Но это было реалистическое искусство, в котором и *предметнотематическая* направленность его внимания, его генеральная тематика, и его генеральная *проблемная* ориентация, и *способ постижения и изображения человека*, и *основной тип его героев*, и стержневая *функциональная роль их* в художественной структуре романа — все это было совершенно иным, новым по сравнению с социально-психологическим реализмом XIX века. Это был *ЭК-*

ЗИСТЕНЦИАЛЬНО-ФИЛОСОФСКИЙ РЕАЛИЗМ, обращенный к сфере свободного человеческого духа в его самых важных экзистенциально-первичных нравственно-мировоззренческих исканиях и жизненных устремлениях.

А поскольку рожден он был тоже глубоко типологической духовной ситуацией новой эпохи, постольку, как нетрудно понять, он не мог не сыграть в конце концов соответствующей типологической роли и в самой истории мировой литературы.

И это действительно так. Мы не можем рассматривать здесь, разумеется, эту тему в сколько-нибудь полном ее объеме — то есть в плане хотя бы краткого, но более или менее достаточного по охвату описания того, как именно в дальнейшем развитии искусства созданная Достоевским новая художественная структура изображения человека в мире все более определяла лицо реализма конца XIX и в особенности XX века. Но мы не можем не указать здесь на творчество другого великого русского художника, который почти одновременно с Достоевским и независимо от него стал нащупывать, в сущности, *тот же*, что и у Достоевского, структурный тип искусства. Мы имеем в виду Льва Толстого — того самого Толстого, которого М. Бахтин к своей книге «Проблемы поэтики Достоевского» так решительно противопоставляет Достоевскому, следуя здесь, впрочем, достаточно устойчивой уже традиции. Занятый своей идеей о якобы отсутствии у Достоевского монологической авторской позиции в его романах (тогда как у Толстого и у всех других великих художников эта позиция присутствует), он не замечает, что при всех реальных отличиях Достоевского от Толстого, выражающихся, в частности, и в действительно гораздо большей «самостоятельности» голосов героев Достоевского, творчество их глубоко **родственно** по своей стержневой сути, и оба они вместе как раз и становятся пролагателями путей для нового типа реализма. Ибо вся суть в том, что в *центре* внимания Толстого тоже находятся всегда герои, которых он показывает в том же *духовно-психологическом измерении*, в каком показывает Достоевский своего Раскольникова или Мышкина, Ставрогина или Версилова, Ивана или Алешу Карамазовых, а «романные» судьбы толстовских героев даны через *ту же сферу их жизненного самопроявления*, что и судьбы героев Достоевского. Ведь и толстовский Левин, и Нехлюдов, и Андрей Болконский, и Оленин, даже Николенька Иртенъев из автобиографической трилогии — все это герои, духовно-психологическая организация которых и вся их романная жизнь, вся их судьба всецело и прежде

всего определены той же, что и у героев Достоевского, устремленностью к высшим, безусловным целям и ценностям бытия, к поискам «последней» истины человеческого существования, и вне этого измерения ни один из них просто не может быть понят. Ни одного из них как личность, как духовное «я» просто невозможно себе представить живущим как-то иначе — просто невозможно себе представить, как могли бы они жить, если бы, говоря словами Порфирия, «идею» или Бога не нашли, то есть — вне *поисков* Бога или «идеи», равнозначной в своей безусловности божественному Абсолюту. В этом самый центр их жизни, их главное «дело», которым они прежде всего заняты, и потому-то, когда в духовных тупиках своих мировоззренческих исканий и реальных жизненных «проб» они отчаиваются обрести эту «высшую идею», дающую безусловный смысл их индивидуальному земному существованию, они и способны скорее умереть, чем выдержать такой способ бытия, — заполнен ли он самыми чудовищными «развлечениями» и «пробами», как у Ставрогина, или самыми безукоризненными и добродетельными поступками, самой строгой моральностью, как у Левина. Достоевский и Толстой первыми вводят в мировую литературу, в мировое искусство героев такого «разряда», первыми показывают человеческую природу в непосредственном, прямом и *духовно осознанном* устремлении ее к п о и с к у безусловного (а не просто в *служении* каким-то безусловным целям, как это было всегда и во всех случаях появления в искусстве персонажей героического плана). То есть, иными словами, первыми в этой извечной особенности человека стремиться к безусловному «смыслу жизни» обнаруживают **фундаментальную духовную проблему**.

В этом — самый центр их художественно-философской антропологии, ее суть. И именно с художественным утверждением и художественной «демонстрацией» этого основного взгляда Достоевского и Толстого на человека и было связано *эпохальное* значение их романного творчества для развития мировой художественной культуры, переход ее в новое качество, появление в ней нового типа реализма. Ибо это новое качество их реализма и выразилось прежде всего в том, что Достоевский вместе с Толстым вновь вернули непосредственный образно-сюжетный мир искусства в *измерение свободы*, вновь ввели в искусство в качестве непосредственной предметно-тематической сферы его изображения *сферу человеческой свободы*, вновь возвратили искусству возможность быть выразителем «глубочайших человеческих интере-

сов», «всеобъемлющих истин духа» посредством *прямого* поэтического представления человеческой свободы в образах ее субстанциональных носителей, в героях «самостоятельного вольного почина», свободного духовного самоопределения.

И это не было простым *возвращением* искусства на прежние дороги, с которых вынужден был уйти социально-психологический реализм, поставивший перед собой задачу реалистического художественного освоения новой исторической действительности, «общее состояние» которой оказалось столь неблагоприятно для искусства, привыкшего реализовывать свое высшее призвание через героические образы непосредственных носителей «высших стремлений свободного человеческого духа». Здесь следует всячески подчеркнуть, что новаторство Достоевского и Толстого было новаторством *не только* по отношению к социально-психологическому реализму XIX века. Ибо если социально-психологический реализм XIX века был принципиально новым шагом вперед в художественном развитии человечества в сравнении и по отношению *ко всем* предыдущим эпохам европейского искусства нового времени, то с не меньшим правом можно сказать это и об искусстве Достоевского и Толстого. И это эпохальное новаторское значение их творчества по отношению ко всему предыдущему развитию мировой художественной культуры состояло в том, что они *впервые ввели в область искусства и сделали его полноправной темой и проблемой громадную область человеческой свободы, которая до них, если говорить о генеральных тенденциях, была вне сферы* внимания искусства *даже в те времена, когда оно как будто бы только тем по преимуществу и занималось, что говорило о свободе, и герои свободного почина не сходили, можно сказать, с его сцены*. Ведь в том-то и дело, что до Достоевского и Толстого, до сформировавшей их эпохи религиозного кризиса образ человеческой свободы неизменно и прежде всего связывался с представлением о свободе реализации человеком своих «высших духовных устремлений и интересов» *вовне, в окружающем его мире*, — будь то сфера исторического действия или семейной жизни, государственной политики или гражданского быта. Именно на *этом* образе человеческой свободы и была, как мы видели, построена гегелевская концепция искусства, именно из этого понимания свободы и проистекали его пессимистические пророчества о неминуемом упадке искусства в эпоху развитого гражданского общества, где на долю индивидуального свободного почина почти не остается никаких субстанциальных поступков и дел, имеющих

действительно «всеобъемлющее» значение. Арена истории, арена объективного общественного действия, направленного к изменению мира, к внесению в мир утверждаемых индивидом истин и норм, — вот измерение человеческой свободы, прежде всего и традиционно интересовавшее искусство и в эпоху Возрождения, и во времена классицизма, и в период сентиментализма и романтизма. И именно с резким сужением и обеднением сферы этой объективной свободы, с резким ухудшением в условиях нового буржуазного общества возможностей для высших проявлений индивидуальной человеческой свободы в сфере объективного, как сказали бы мы сейчас — *гражданского*, действия, с очевидным и повсеместным исчезновением таких проявлений в царстве буржуазной пошлости и прозы и было связано, как мы видели, появление социально-психологического реализма XIX века. И он тем и опроверг предсказание Гегеля об упадке искусства, тем и совершил переворот в традиционных формах художественного мышления, что впервые отказался от непосредственного представления образов такой человеческой свободы и обратился к художественному портретированию и изучению сферы *социальной несвободы* человека, сохранив свою верность точке зрения свободы лишь как *высшей критериальной точке обзора* предлагающей ему действительности.

Но в эту же самую эпоху повсеместного исчезновения в объективном царстве буржуазной пошлости и прозы высших *гражданских* проявлений человеческой свободы — в эту же самую эпоху в духовных ее недрах, в атмосфере охватившего ее всеобщего религиозного кризиса перед человеком открылась новая громадная сфера его «глубочайших интересов и всеобъемлющих истин», требовавшая деятельной работы его свободного духа, новая сфера его свободы — сфера свободного нравственно-духовного и жизненного самоопределения с точки зрения «безусловного смысла жизни».

И вот эту-то *новую*, исторически только теперь ставшую актуально-проблемной *сферу внутренней духовной свободы человека* и ввели впервые в искусство Достоевский и Толстой. И на художественном освоении ее и создали тот новый тип реализма, который Достоевский сам называл «реализмом в высшем смысле», как бы указывая этой формулой на главную особенность этого реализма — на его обращенность к *высшим* духовным проблемам человеческой жизни.

Но, разумеется, употребляя эту формулу вслед за Достоевским, мы употребляем ее именно в этом, и только в этом, смысле. При-

зная и утверждая эпохальное новаторское значение реализма Достоевского, мы вовсе не хотим сказать (и надеемся, что из всего предыдущего это совершенно ясно), что реализм Достоевского и вообще есть некое безусловно «высшее» искусство по сравнению с искусством социально-психологического реализма или, тем более, что оно «отменяет» социально-психологический реализм. Мы просто хотим сказать, что это *другой* реализм, реализм *иного типа*. И появление этого «другого» реализма вовсе не означало, что пора реализма социально-психологического уже, так сказать, прошла. Как не означало это появление и того, что проблемы, поднятые социально-психологическим реализмом XIX века, и его способ подхода к изображению человека и мира оказались в результате менее значительны, менее важны и актуальны для духовно-художественной культуры человечества, чем проблемы, поднятые Толстым и Достоевским, и их способ понимания и изображения человека и мира. Недаром, как мы об этом уже говорили, и сам Достоевский в своем творчестве был всегда так чутко-внимателен к социальным проблемам, к сфере взаимоотношений человека и среды, человека и общества; его реализм (тем более в его собственном, субъективном самоощущении) вовсе не был отделен какой-либо непроходимой «китайской стеной» от реализма социально-психологического. И если в ходе наших рассуждений и наблюдений мы оставляли эти социально-психологические аспекты и мотивы его романов несколько в тени, то только потому, что об этой стороне творчества Достоевского сказано уже достаточно. Нам же хотелось акцентировать внимание читателя именно на тех принципиально новых, качественно значимых особенностях его искусства, которые *отличают* его от искусства его предшественников и современников. Дальнейшее развитие реализма в литературе XIX — XX веков ничуть не отменило, как известно, актуальности и значимости реалистического метода того типа, который был выработан искусством Бальзака и Диккенса, Флобера и Мопассана, Гоголя и Тургенева, Островского и Гончарова. Критический реализм социально-психологической ориентации, продолжающий и развивающий традиции этих писателей на материале новой действительности XX века, отличающегося еще более глубокими и значительными социальными конфликтами, ставящего еще более остро проблему взаимоотношения человека и общества, — явление слишком значительное и «заметное», играющее в искусстве XX века слишком важную роль, чтобы на это нужно было специально указывать.

Но вместе с тем столь же очевиден, нагляден и неоспорим и тот факт, что в духовной ситуации XX века, когда с особой остротой встала проблема личной ответственности человека и в сфере его духовного самоопределения, и в сфере его гражданского самовыявления, чрезвычайно важным и плодотворным оказалось и то русло реализма, которое проложили Достоевский и Толстой. Принципы понимания и изображения человека, выдвинутые этими двумя гениями мирового реализма, дали начало целому новому великому искусству, которое рядом с искусством социально-психологического реализма и в сложном синтетическом переплетении с ним *типологически определило собою весь строй духовно-художественной культуры XX века*. Ни Хемингуэй, ни Фолкнер, ни Томас Манн, ни Камю, ни Кафка, ни Бёльль, ни Ленц, ни Сартр, ни Булгаков, ни Платонов, ни десятки и сотни других виднейших писателей XX века просто не могут быть поняты и объяснены в своей проблематике и в своем способе видения современного человека без Достоевского и Толстого. Какими бы особыми качествами ни отличалось их творчество, типологически оно принадлежит все-таки, конечно, именно к той «модели» реализма, основная структура которой была создана Толстым и Достоевским.

Но, конечно, сколько-нибудь подробно рассматривать эту тему — значит, в сущности, написать даже не еще один очерк, а целое фундаментальное исследование. И, может быть, даже не одно.

1972–1978; 1986; 2005

«НУ-КА, ЧТО ТЫ ЗА ЧЕЛОВЕК?..»

По поводу двух определений искусства у Льва Толстого

1. Что такое искусство?

Толстой не раз пытался уяснить себе и объяснить другим, что такое искусство, в чем его необходимость и какими должны быть критерии его оценки. По разным поводам и под разными углами зрения он обращался к этой теме на протяжении едва ли не всей своей жизни. Но наиболее значимо и масштабно, с прямой установкой на четкое теоретическое формулирование проблемы — лишь дважды.

В первый раз — в 1894 г., в предисловии к сочинениям Мопассана, где разбор произведений французского писателя сопровождается небольшим теоретическим отступлением, разъяснявшим читателю, как он, Толстой, понимает искусство. «Люди, мало чуткие к искусству, — писал Толстой, — думают часто, что художественное произведение составляет одно целое, потому что в нем действуют одни и те же лица, потому что все построено на одной завязке, или описывается жизнь одного человека. Это несправедливо. Это только так кажется поверхностному наблюдателю: цемент, который связывает всякое художественное произведение в одно целое <...>, есть не единство лиц и положений, а единство самобытного нравственного отношения автора к предмету. *В сущности, когда мы читаем или созерцаем художественное произведение нового автора, основной вопрос, возникающий в нашей душе, всегда такой: “Ну-ка, что ты за человек? И чем отличаешься от всех людей, которых я знаю, и что можешь мне сказать нового о том, как надо смотреть на нашу жизнь?”* Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника»¹.

¹ Толстой Л.Н. Собрание сочинений: В 20 т. Т. 15. М., 1964. С. 264. В дальнейшем ссылки на цитируемые страницы этого тома приводятся в скобках в тексте.

Но через три с половиной года, печатая свой знаменитый трактат «Что такое искусство?», где искусство рассматривается как «одно из условий человеческой жизни», «одно из средств общения людей между собой», Толстой предлагает уже несколько иное его определение. Это та известная толстовская формула искусства как «деятельности заражения чувствами», которая и вошла позднее во все учебники по теории искусства именно как основная, главная его формула, наиболее адекватно выражающая понимание Толстым природы художественного творчества.

Вот как звучит эта формула в итоговом, окончательном своем виде:

«Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их» (87; курсив Толстого. — И.В.).

Как видим, новое это определение хотя и не противоречит предыдущему, даже в какой-то мере пересекается с ним, однако и не совпадает с ним. Причем не совпадает достаточно существенно.

В самом деле, сразу же бросается в глаза, что «чувства» художника, обозначающие теперь у Толстого тот главный «предмет», который передается нам искусством, — это понятие куда более узкое, чем то, которым был обозначен «предмет» искусства в более ранней формуле Толстого, — «душа художника» в целом. Ибо «душа» — это, понятно, не только чувства, но, например, и воображение, и мысли художника, и особенности его психологической организации, и природа его наблюдательности, и характер его ценностных предпочтений, и т.д. и т.п.

И именно так более позднюю толстовскую формулу искусства обычно и понимают — как явно ограничивающую его содержание лишь «чувствами», едва ли не игнорирующую все иное многообразное его содержание. Во всяком случае, именно с этим «сужением» содержательной сферы искусства прежде всего и были связаны обычно те главные возражения, которые эта формула вызывала. В частности, со стороны Плеханова, который одним из первых поставил это Толстому в вину, посчитав особенно неправомерной толстовскую дискриминацию сферы мыслей художника.

Чем же объясняется это действительно очевидное, бросающееся в глаза несходство двух толстовских формул искусства? Почему всего через три с половиной года, что протекли от предисловия к сочинениям Мопассана до трактата «Что такое искусство?», Толстой отказался от своего прежнего определения предмета искусства, за-

менив «душу художника» на одни только «чувства» его? Какая логика мысли вела и привела его, в конце концов, к этой замене?

Вопрос, согласимся, любопытный. И не такой уж маловажный, поскольку ответить на него — значит не просто отдать себе отчет в реальном генезисе толстовской концепции искусства, но тем самым глубже, точнее уловить и самое суть ее.

Между тем, насколько мне известно, в литературе о Толстом никто и никогда этой проблемой более или менее внимательно не занимался. И это, в сущности, нетрудно даже и понять, поскольку собственно теоретическая сторона взглядов Толстого на искусство и вообще никогда сколько-нибудь основательно не занимала даже тех, кто специально писал о трактате «Что такое искусство?». Во всяком случае — занимала совершенно несравнимо с тем громадным, острым и почти скандальным интересом, который и при жизни Толстого, и какое-то время еще и после его смерти вызывало все то, что, собственно, и составляет основное содержание этого трактата, его главный пафос — тотальный историко-культурный нигилизм Толстого, его радикальное отвержение чуть ли не всего искусства нового времени как искусства, извратившего свое призвание, паразитирующего на искусственных потребностях господствующих нетрудовых классов, его решительный отказ в эстетической состоятельности всему мировому декадансу и его уничтожающие приговоры творчеству самых знаменитых его представителей. Именно это всеобъемлющее эстетическое, нравственное и социальное обличение современной художественной культуры более всего, естественно, занимало и будоражило пишущую и читающую публику — особенно когда обличительная дерзость Толстого доходила уже до низвержения не только, скажем, Бодлера, Малларме или Метерлинка, но и самого Шекспира, а еще ранее даже и Софокла с Еврипидом, и Данте с Тассо; не только Вагнера, но даже и позднего Бетховена, и Брамса, и Листа. Удивительно ли, что на этом фоне общие исходные определения и прочие абстрактные формулы, относящиеся к пониманию Толстым сущностной природы художественного творчества, равно как и его полемические разборы эстетических умозрений Гегеля или Канта, Баумгартена или Шопенгауэра, столь же лишенные непосредственной, острой, обдирающей злободневности, неизменно отходили куда-то на дальний план, оставались как бы в тени? Тем более что полемика Толстого с Гегелем или Кантом отнюдь не впечатляла сколько-нибудь убедительным уровнем философской компетентности, а исходные толстовские оп-

ределения сущности искусства ничем таким слишком уж необычным, теоретически неожиданным тоже вроде бы не выделялись. Так что присматриваться еще и к каким-то их трансформациям и переходам друг в друга на протяжении всего лишь трех-четырех лет жизни Толстого вообще, похоже, никому не приходило в голову. В яростном гуле той битвы, которую вел Толстой чуть ли не со всей художественной культурой нового времени, они, скорее всего, были просто незаметны.

Любопытно, однако, что не привлекли к себе какого-либо особого внимания толстовские теоретические формулы искусства и в дни недавнего 175-летнего юбилея Толстого — как, впрочем, даже и сама его обличительная отповедь новому искусству. Это тоже, конечно, можно как-то объяснить, учитывая не только сложившуюся традицию трактовки эстетики Толстого как достаточно любительской, но и тот очевидный факт, что времена, когда беспощадные приговоры Толстого своим современникам были по-настоящему злободневны, давно ушли уже в прошлое. Явная несправедливость и ригористическая прямолинейность многих из них (не говоря уж об оценках Шекспира или Бетховена) сегодня мало кого уже задевают. Поэтому трудно оспорить, например, такого знатока русской культуры, одного из виднейших современных культурологов, известного финского ученого Георга Хенрика фон Вригта, когда он пишет, что «толстовская философия искусства во многих отношениях устарела», а «рвение, с каким он подвергает резкой критике все искусство, включая свое собственное, не отвечающее известным моральным требованиям, приводит его к абсурдным и парадоксальным утверждениям»¹.

Но вот что при этом интересно. Г.-Х. фон Вригт отнюдь не спешит тем не менее согласиться с мнением, что нужно и вообще признать «несущественным говорить о Толстом в связи с современной эстетикой». Напротив, — даже и отвергая все те устарелости и абсурды толстовского учения об искусстве, которые он у Толстого находит, он берет на себя смелость заявить: «Но вместе с тем, я думаю, учение Толстого об искусстве, несмотря на его очевидную слабость, может дать современным эстетическим дебатам новые ценные идеи. Поэтому не следует отказываться с пренебрежением от этого учения, как это часто происходит, либо молча проходить мимо, как это предпочитают делать слишком многие теоретики искусства»².

¹ Вригт Г.-Х. фон. Три мыслителя. СПб., 2000. С. 129.

² Там же. С. 129–130.

Охотно присоединяюсь к Г.-Х. фон Вригту и в этом его тезисе. Особенно сегодня и у нас, когда вслед за западными вождями постмодернизма и наша молодая критика азартно принялась за тотальное лихое ниспровержение опорных классических представлений о природе и смысле искусства. В этой ситуации, полагаю, как раз особенно полезно снова и снова — и как можно внимательнее — к ним присмотреться.

В том числе — и к толстовским формулам искусства, как бы ни были они, возможно, несовершенны и как ни далеко, согласимся и с этим, эстетическое мышление Толстого от строгой понятийной логики действительно профессионального эстетического дискурса. Но ведь все-таки Толстой это Толстой, а не какой-нибудь ординарный любитель поразмышлять на досуге о высоких материях. И потому, надо думать, его громадный духовный потенциал и мощная интуиция гениального художника никак не могли все-таки не проявить себя и в его представлениях о том, что такое искусство.

Попробуем же — вдогонку недавнему юбилею нашего великого соотечественника — хотя бы отчасти восполнить этот пробел. А для этого как раз и попробуем более обстоятельно сопоставить и проанализировать те две формулы искусства, которые дал Толстой с разрывом всего в три с половиной года и с воспроизведения которых мы начали эти заметки. Вглядимся повнимательнее как в их реальное содержание, так и в границы их совпадений и различий — о чем они, эти совпадения и различия, могут нам рассказать? И начнем с первого, более раннего толстовского определения, данного им в Предисловии к сочинениям Мопассана в 1894 году. Читатель, надеюсь, простит мне, если я воспользуюсь при этом и некоторыми давними своими соображениями, высказанными когда-то, еще в 60-е годы, в ряде старых моих работ. Ведь вряд ли кто из моих молодых современников вообще с ними сегодня знаком, а из старых — сегодня о них помнит.

2. Святые, разбойники, цари, лакеи...

Прежде всего — насколько она верна, эта ранняя формула Толстого, утверждающая, что *«что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника»*?

Если строго, то, конечно же, — не безусловно. Совершенно очевидно, что она слишком полемична, избыточно заострена. Ко-

нечно же, мы ищем и видим в художественном произведении¹ не одну только душу художника. Нам важны и его святые, разбойники, цари, лакеи — тот вымышленно-реальный мир, который им создан и предложен нашему воображению и вниманию.

Мало того, — направленность нашего внимания именно на этот мир в его собственном событийно-образном содержании, как бы отдельном и независимом от автора, — эта направленность нашего внимания при встрече с художественным текстом всегда, в сущности, первична. Это и не может быть иначе, поскольку все стержневые особенности нашего восприятия искусства проистекают из того исходного его парадокса, который (в хорошей формулировке Георга Лукача) состоит в том, что *«мы относимся к художественному произведению как к действительности, хотя точно знаем, что это не действительность, а только особая форма отображения действительности»*². Этот парадоксальный закон восприятия художественного образа сохраняет свою силу всегда, во всех случаях, и недаром даже тогда, когда художник вводит нас в совершенно условный фантастический мир и мы, следовательно, тем более точно знаем и помним, что перед нами не действительность, а всего лишь некое созданное автором подобие ее, — все равно даже тогда и даже самому небывалому миру не ускользнуть из-под власти этого неумолимого закона. Потому что если вся эта очевидная условность перестает тем не менее занимать нас, осваиваться нами и захватывать нас именно как воображаемая **живая** действительность, можно считать, что наше общение с произведением, выдающим себя за роман или повесть, спектакль или кинофильм, не состоялось.

Как и напротив. Ибо чем сильнее рассказываемая нам история захватывает нас именно как «жизнь», в своей собственной, как бы независимой от художника жизненной содержательности, чем безогляднее мы верим художнику и отдаемся его вымыслу, каким бы фантастичным он ни был, тем значительнее для нас встреча с созданным художником миром именно как встреча с искусством. Это — изначальное, опорное условие нашего подхода к искусству, неотменимый содержательный канал его восприятия, вне которого процесс встречи с искусством никогда не мо-

¹ В пределах корректности по отношению к толстовскому контексту речь может идти, понятно, только (или, во всяком случае, главным образом) о сюжетно-повествовательных формах искусства — литературе, кино, театре.

² Лукач Г. К проблеме объективности художественной формы // Литературный критик. 1935. № 9. С. 11.

жет стать для нас и тем процессом встречи с *душой художника*, о котором говорит Толстой. В конце концов, и душа самого автора «Анны Карениной» только потому ведь, в сущности, так нам и интересна, так мощно и притягивает нас к себе, что нам бесконечно интересна и притягательна созданная этой душой душа Анны, ее личность, личность Левина и Кити, Каренина и Вронского, сцепление их судеб, огромная и сложная жизнь, в них запечатленная. Это вещи не только друг другу не противостоящие, но и существующие исключительно одна через другую, поскольку, собственно, это и вообще ведь всего лишь одна и та же «вещь», просто увиденная и воспринятая нами с разных точек зрения, в разных ракурсах, — тот удивительный, двоякого излучения «предмет», который мы называем романом, повестью или кинофильмом и в котором то, что под одним углом зрения предстает перед нами как некая история из жизни неких святых, разбойников или царей — под другим и есть не что иное, как запечатленный в этой истории способ видения, чувствования, понимания, переживания жизни художником. То есть, другими словами, — воплощенная, опредмеченная в этих образах душа художника.

Все это так, и все это достаточно хорошо известно.

Но делая эти вполне оправданные уточнения к избыточно категоричной формуле Толстого, нелепо было бы думать, будто Толстой и сам всего этого не понимает. Неустанное внимание Толстого к объективно-содержательной стороне искусства, к заключенной в нем жизненной истине слишком хорошо известно, чтобы нужно было об этом специально напоминать. Недаром и в цитируемом тексте, формулируя тот «основной вопрос», которым мы встречаем произведение всякого нового автора — *Ну-ка, что ты за человек и чем отличаешься от всех людей, которых я знаю?* — Толстой прежде всего имеет в виду не что-либо еще, а — *что нового можешь ты сказать нам о том, как надо смотреть на нашу жизнь?..*

Но из этого следует, что толстовская формула восприятия искусства как искания души художника, столь акцентированно обращенная как будто бы к одной лишь субъективно-личностной стороне его содержания, на самом деле, по сути своей, вовсе как раз не категорична. Напротив, она прямо подразумевает, как видим, что искать в произведении «душу художника», пытаться уловить ее нравственный стержень, ее духовно-содержательную для нас притягательность и ценность — это значит увидеть, понять и почувствовать прежде всего те новые грани жизненной истины, которые открылись художнику, его «душе». А как же еще и могут

они открыться читателю, если прежде всего не через самое образную материю сюжета и характеров рассказанной ему истории о святых, царях или лакеях? Никакого другого, более адекватного для этого средства у искусства, как известно, не имеется.

Однако если это так, то чем объяснить, что вполне отдавая себе, стало быть, отчет во всей неотделимости «души художника» от созданных ею «святых, лакеев и царей», свою формулу восприятия искусства Толстой строит тем не менее не на одновременной и равноправной фиксации *обоих* этих его аспектов, не отделимых друг от друга, а лишь на *одном* из них — на искании *души художника*? Понятно, что тем самым он хочет именно *выделить* этот момент — сосредоточить наше внимание именно на *этой* стороне акта восприятия художественного произведения, обращенной к личностному миру его создателя. Но что, собственно, хочет таким выделением Толстой нам сказать?

Я думаю, что по крайней мере два внутренних смысла этого акцентирования совершенно здесь очевидны.

Во-первых, не столько даже известное противопоставление, сколько уже само *разведение* Толстым двух этих направленностей нашего внимания в искусстве, само *отделение* их друг от друга означает, несомненно, что с точки зрения Толстого «душа художника» представляет по крайней мере такой же очевидный, *самостоятельно* фиксируемый и воспринимаемый нами «предмет» нашего внимания в искусстве, как и изображаемые художником «святые, разбойники, цари и лакеи».

Прав ли он в этом?

Я думаю, — безусловно. По причине все той же парадоксально двойственной природы нашего восприятия искусства, которую хорошо сформулировал когда-то Георг Лукач. Ибо если верно, что мы относимся к образному миру художественного произведения как к действительности, хотя точно знаем, что это не действительность, то столь же верна будет и обратная акцентировка: хотя в процессе восприятия художественного произведения мы осваиваем его как реальную действительность, однако *в то же самое время мы всегда очень хорошо и точно знаем*, что это, вот именно, все-таки не действительность, а лишь иллюзия действительности, созданная художником и воплотившая в себе его способ видеть, понимать, ценить, чувствовать действительность. Ведь мы и в самом деле знаем это — и знаем всегда, в *любой* момент нашего общения с искусством, ибо всегда, даже в моменты самой сильной захваченности историей, которую нам рассказы-

вают или показывают, мы некоей особой, подсознательной памятью отчетливо об этом «помним». И тем даже отчетливее, чем сильнее такая захваченность. Потому что «помним» мы об этом тем особым и всем нам знакомым чувством самого живого и непосредственного эстетического восхищения — текстом ли Чехова, спектаклем ли Стреллера, кинофантазиями ли Феллини, — которое тем сильнее нас и захлестывает, чем безогляднее, казалось бы, захвачены мы жизнью, происходящей на экране, на сцене или в нашем воображении, продуцируемом читаемым текстом. Это то чувство, которое заставляет нас потрясенно ахать и охать, призывать в свидетели нашего восторга все силы земли и неба и холодеть от радостного озноба, когда мы видим вдруг редкостно точный, талантливо найденный жест актера, его великолепную игру, когда нас поражает неожиданная новизна, свежесть показа художником хорошо знакомых нам как будто бы жизненных явлений, психологическая глубина, неожиданная покоряющая убедительность увиденной нами на экране или в воображении, рожденном чтением, жизненной сцены — сцены, которая по своему содержанию, по смыслу событий, происходящих в ней, может быть как раз предельно трагичной, ужасной, не дающей ни малейшего повода радоваться и замирать от восторга. А мы — замираем, и живое присутствие этого восторженного чувства в самый, казалось бы, не подходящий для этого по жизненной своей сути момент как раз и свидетельствует о том, что *мы ни на минуту не забываем, что перед нами создание художника и что наше внимание всегда держит в поле своего зрения его «душу»...*¹

Но все это, стало быть, именно и означает, что хотя «душа художника» и его «святые, цари и разбойника» — это всего лишь два ракурса восприятия *одной и той же* реальности, однако каждый из них действительно обладает для нас своей особой, самостоятельной, самозначимой содержательностью. Причем точно так же, как в отношении «царей и разбойников» речь идет вовсе не только о какой-

¹ Точно так же обстоит дело и с обратным эстетическим чувством — когда нас коробит, например, от какой-то сцены из-за ее фальши и когда, следовательно, мы тоже на самом непосредственном уровне фиксируем «присутствие» в этой сцене художника, на этот раз неудачное. Отметим кстати, что о нашем постоянном непосредственном улавливании души художника красноречиво свидетельствуют и те моменты, когда, например, мы явственно ощущаем свое внутреннее несогласие с тем, в каком эмоционально-оценочном освещении даны нам в произведении та или иная сцена, поступок героя, черта его характера и т.п., хотя бы сами по себе эти образы и детали и не производили впечатления фальши, а были, может быть, как раз очень жизненны, правдивы как факт.

то итоговой рефлексии по поводу жизненного содержания их истории, а прежде всего *о самом процессе* ее восприятия, о его непосредственном наполнении и обращенности, о живой захваченности этим процессом, — точно так же дело обстоит и с «душой художника». Это тоже совсем не просто и не только формирование некоего *итогового* представления о ней на основе прочитанного текста или увиденного фильма. Это тоже совершенно непосредственный, живой процесс постоянной, непрерывной, каждогомоментной обращенности нашего внимания *и к этому «объекту» тоже* (одновременно с его обращенностью к «царям») — нашего непрерывного его «искания» и «улавливания». Так что в этом первом, исходном своем смысле формула Толстого, утверждающая, что в искусстве мы «ищем душу художника», и тем как бы выделяющая эту «душу» в самостоятельный, самозначимый «объект» нашего восприятия, действительно может быть признана, стало быть, вполне адекватной природе нашего общения с искусством, его реальным особенностям.

Однако в формуле Толстого есть и второй акцент, выраженный тем словом «*только*», которое придает всей фразе особое, дополнительное усиление: «*Что бы ни изображал художник: святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим только душу самого художника*». То, что этот усиливающий акцент не может означать игнорирования Толстым «святых, разбойников, царей и лакеев», предстающих перед нами в качестве тоже вполне реального и самостоятельного объекта нашего «искания» в искусстве, — это понятно, и об этом мы уже говорили. Но если это так, то, значит, смысл этого особого, дополнительного «только» может быть лишь один: что именно (и только!) в «искании души художника» Толстой видит тот способ восприятия искусства, который *наиболее адекватен сути искусства, его специфической природе, его «цементу»*. Тот способ, который именно поэтому и недоступен (или мало доступен) людям, всецело сосредоточенным лишь на самой по себе сюжетно-образной истории, им рассказываемой, — «людям, мало чутким к искусству».

Почему же именно этот способ восприятия искусства (искание души художника) представляется Толстому наиболее адекватным природе искусства, наиболее «чутким» к нему? То есть наиболее соположенным его действительной специфике как особой формы духовной деятельности человечества? И в чем, собственно, видит он в таком случае эту специфику?

В тексте Предисловия, где главная задача Толстого — высказать свой взгляд на творчество Мопассана, мы не найдем ответов

на эти вопросы. Формулы, выражающие его понимание искусства, носят здесь по отношению к этой главной его задаче лишь вспомогательный характер и потому важны ему, понятно, лишь своим общим принципиальным смыслом, а не развернутостью и обоснованностью.

Но посмотрим — не поможет ли нам найти эти ответы вторая, более поздняя его формула искусства — из написанного Толстым через несколько лет трактата? Ведь она как раз и должна была, по его замыслу, зафиксировать ту специфическую суть искусства, которая присуща ему как совершенно особой, отличной от других форме человеческой деятельности. То есть — его главную суть.

3. Вторая формула Толстого и возражения Г.-Х. фон Вригта

В самом деле, в результате обращения к какой проблеме и в русле какой логики ее разрешения появляется, вспомним, в трактате Толстого эта новая его формула искусства как «деятельности человеческой», посредством которой художник «передает другим испытываемые им чувства»?

Толстой дает ее, напоминая, непосредственно перед теми основными пятнадцатью главами трактата (всего их в трактате — двадцать), где сосредоточено то страстное обличение Толстым эстетической, нравственной и социальной несостоятельности искусства «господствующих классов», которое и составляет главное содержание трактата. Задача же предыдущих пяти глав заключалась в том, чтобы подвести, так сказать, надежную теоретическую базу под эти грядущие атаки на искусство «богатых». А именно — показать читателю, как надо правильно понимать искусство, его назначение в жизни людей. И каким должны быть в соответствии с таким пониманием истинные критерии его оценки.

Так выстраивается логическая цепочка: Толстой начинает с напоминания о том (в первой главке трактата), какое громадное место в жизни человечества занимает все, что связано с производством и потреблением искусства, какой колоссальный труд миллионов людей втянут в этот вселенский процесс и насколько важно поэтому понять, что такое искусство и как нужно его судить.

Затем, в следующих трех главах, он выясняет в этой связи свои отношения с традиционной эстетикой, предлагавшей свои ответы на вопрос о сущности искусства (ополчаясь главным образом на категорию красоты, которая представляется Толстому слишком неопределенной). И, перебрав целый ряд традиционных оп-

ределений искусства, приходит к выводу, что они совершенно не-удовлетворительны.

Почему же они неудовлетворительны?

А вот именно потому, оказывается, что не отвечают главному условию, которому должно удовлетворять такое определение: указывать именно на *собственную* суть как некоего совершенно особенного, отличного от других вида человеческой деятельности.

Насколько верен такой приговор Гегелю, Канту, Шопенгауэру и другим предшественникам Толстого по теме, — это другой вопрос. Но логика его именно такова, и естественно, что, отринув их ответы, он должен изложить *свое* понимание проблемы. Что он и делает в пятой главе, предложив принять за отправную точку тот простой и всем очевидный факт, что при любых значениях, которыми может обладать искусство, «всякое произведение искусства делает то, что воспринимающий вступает в известного рода общение с производившим или производящим искусство». То есть, другими словами, он предлагает исходить прежде всего из того, что искусство представляет собою «одно из средств общения людей между собой». Именно по отношению к этой очевидности Толстой и считает наиболее правильным поставить тот контрольный вопрос, без ответа на который никакое определение искусства не будет истинным: в чем же специфическая особенность искусства как средства общения, в чем отличие его от всех других средств межчеловеческого общения?

Формула, которую предлагает в своем трактате Толстой: *искусство есть передача чувств*, — и есть его ответ именно на этот вопрос. И совершенно неопровержимым и верным ответ этот представляется ему именно потому, что передавать друг другу свои мысли, рассуждает Толстой, люди способны и посредством простого слова, а вот чувства свои они могут передать друг другу (то есть заставить другого реально испытать такое же чувство, какое испытал ты, «заразить» им) лишь через искусство. Искусство — это деятельность, основанная на «способности людей заражаться чувствами других людей» (85)

Такова аргументация Толстого, мобилизуемая им в защиту своего понимания специфики искусства.

Как же следует оценить эту вторую толстовскую формулу искусства и как соотносится она с первой, из Предисловия к сочинениям Мопассана, которая тоже, как помним, была нацелена именно на то, чтобы указать на специфическую суть искусства — на его главную суть?

Чтобы попытаться ответить на этот непростой вопрос, попробуем снова оттолкнуться от Г.-Х. фон Вригта. Напомню, что в прямой связи со своим тезисом о том, что «учение Толстого об искусстве, несмотря на его очевидную слабость, может дать современным эстетическим дебатам новые ценные идеи», он как раз и обращается к предложению Толстого рассматривать искусство как одно из условий жизни, как средство общения, которое может быть сравнено в этом отношении с языком. «Это замечательная идея, — пишет Вригт. — Она может стать исходным пунктом для многих наблюдений — в том числе и таких, которые не устраивали самого Толстого».

Признавая свежей и удачной эту очень простую отправную мысль Толстого (и в этом, я думаю, он прав), Вригт категорически перестает, однако, соглашаться с ним, когда тот, развивая эту идею и уясняя, в чем же специфика искусства как средства общения, предлагает рассматривать «искусство как средство для выражения чувств, подобно тому, как язык — средство для выражения мысли». «По поводу такого ответа, — пишет Вригт, — хочется сказать, что он настолько же плох, насколько хороша сама идея сравнения языка и искусства. Во-первых, язык применяется не только для выражения мыслей, но и, кроме всего прочего, для выражения и передачи чувств, не называясь при этом, однако, искусством. Стоит вспомнить, например, о политической пропаганде. Во-вторых, искусство не исключительное и вряд ли преимущественное средство передачи чувств, а скорее подобно органу мыслительной деятельности и просвещения. И в-третьих, против понятия “чувство” можно выдвинуть точно такие же возражения, какие Толстой выдвигает против понятия “красота”, а именно: что оно слишком неопределенно, чтобы служить основанием взвешенной эстетической оценки»¹.

Что ж, нельзя не признать, что сами по себе все эти соображения вполне как будто бы резонны. Действительно: и публицистика способна передать чувство, и искусство не одни только чувства передает, и сам термин «чувство» в употреблении Толстого слишком неопределенен.

И тем не менее — можно ли все-таки принять все эти очевидности в качестве действительно адекватных и достаточно убедительных возражений Толстому? Адекватных и убедительных настолько, чтобы согласиться с общей оценкой «ответа» Толстого

¹ Вригт Г.-Х. фон. Указ. соч. С. 133.

как ответа безусловно «плохого», перечеркнуть вслед за Вригтом его формулу искусства в целом и присоединиться к итоговому вердикту финского культуролога, гласящему, что «особенно в своем учении о произведении искусства как выражении чувств Толстой придерживался таких взглядов, которые показательно несвоевременны и малопродуктивны»? Не поспешил ли здесь все-таки Вригт и сам встать на ту же сомнительную дорожку, которую проторили порицаемые им теоретики искусства, спешившие с пренебрежением отвернуться от эстетики Толстого? Все-таки, повторим, Толстой не такой уж заурядный автор даже и в умозрительном жанре, и если его мысли и в самом деле выглядят нередко слишком прямолинейными, упрощенными, неточными, «ненаучными» и т.п., это вовсе еще не значит, что они и в действительности всегда именно таковы, а не всего лишь *кажутся* такими из-за очевидного дилетантизма Толстого в обращении с традиционным понятийным аппаратом и требованиями научно-логического эстетического умозрения. В публицистике Толстого, особенно эстетической, никогда нельзя ставить поэтому знак равенства между тем, как, какими терминами, привычно воспринимаемыми нами именно в качестве обычных понятийных терминов, выражена мысль Толстого, и самой его мыслью, ее содержанием. Не забудем к тому же, что Толстой и вообще ведь был прежде всего художником слова, а не пользователем того или иного профессионального научного языка, и его определения и термины куда чаще носят поэтому характер обобщенно-образного схватывания сути обозначаемого явления, чем строго понятийной его фиксации. Воспринимать их и относиться к ним по правилам понятийного языка и судить о действительном содержании выраженной через них мысли Толстого на основе именно такой их рецепции — значит подвергать себя риску очень серьезных ошибок в ее прочтении. Поэтому чтобы уловить реальное ее содержание, нужно постараться прежде всего действительно эту мысль понять — понять, не цепляясь за буквальные формы ее выражения, а проникая в ее суть через весь контекст ее смыслового поля и через всю совокупность оттенков и значений, проявившихся в разного рода вариантах ее словесного закрепления.

Все это полностью относится, естественно, и к толстовским формулам искусства — касается ли это той, где центральным термином становится «душа художника», или той, где речь идет о «чувствах».

4. «То же самое чувство»...

В самом деле, ведь что, собственно, имеет в виду Толстой, когда говорит, что искусство передает чувства? В чем видит он ту уникальную *ценность* этой передачи, на которой и основывает особое назначение искусства как средства межчеловеческого общения? Только ли на самом по себе том факте, что искусство передает именно чувства, в отличие, например, от мыслей?

Конечно, нет. Ему, например, совсем не безразлично, какие именно это чувства — хорошие, дурные ли и т.п. Верша свой суд над искусством, он недаром все время напоминает, что только то искусство — настоящее, «хорошее» искусство, которое передает именно «хорошие», «добрые» чувства, способные объединять всех людей.

Но тогда, может быть, только эту способность искусства передавать хорошие, добрые чувства Толстой и имеет в виду, когда говорит о высоком и уникальном назначении искусства как средства передачи чувств? Так, кстати, обычно и понимают его концепцию искусства — тем более что Толстой-моралист дает для этого сколько угодно поводов. И тем более что соответствие искусства этому содержательному критерию действительно было, как уже не раз говорилось, всегда абсолютно необходимым для Толстого требованием к нему. Это, если можно так выразиться, *безусловное* условие всегда подразумевается Толстым, когда он в позитивном, а не в формальном плане говорит о том, что искусство есть «средство общения людей, соединяющее их в одних и тех же чувствах» (87). В каких чувствах? Разумеется, в хороших, добрых.

Однако если попытаться понять толстовскую мысль об искусстве как передаче чувств, учитывая *всю полноту* ее звучаний, формулировочных вариантов и уточнений, то трудно не заметить, с какой настойчивостью Толстой при всяком удобном случае подчеркивает еще два очень важных для понимания его мысли момента.

Во-первых тот, что «передача» чувств от художника к воспринимающему происходит всегда посредством «заражения» этими чувствами.

А во-вторых — что такое «заражение», подтверждающее, что перед нами подлинное художественное произведение, возможно только при условии, если чувство, передаваемое художником, — это чувство непременно *самостоятельно пережитое*, — *свое, особенное, неповторимо-личное чувство художника*.

И это моменты в концепции Толстого — моменты и в самом деле отнюдь не формальные, не второстепенные, всего лишь же-

лательно-дополнительные для более полного представления об искусстве и его природе. Это моменты для Толстого столь же важные, принципиальные, как и положительная моральная семантика чувства, столь же содержательно значимые. Иначе ведь Толстому должно было бы быть совершенно безразлично, насколько *ново, личностно-особенно* и насколько поэтому *заразительно* то «доброе» чувство, которое передает художник — лишь бы было оно действительно добрым, полезным, нужным, пусть даже и перенятым, заимствованным у кого-то другого. Но нет, — Толстой настаивает, что в этом случае настоящего художественного произведения не будет: «художественное впечатление, то есть заражение, получается только тогда, — утверждает он, — *когда автор сам по-своему испытал какое-либо чувство и передает его, а не тогда, когда он передает чужое, переданное ему чувство. Этого рода поэзия от поэзии не может заражать людей, а только дает подобию произведения искусства, и то только для людей с извращенным эстетическим вкусом*» (141).

И эту мысль он не устает повторять при каждом удобном случае.

Что художник производит художественное произведение, выражая в нем чувства, пережитые им «*своим особенным способом*» (153).

Что «*искусство есть передача другим людям особенного, испытанного художником чувства*» (155).

Что «*истинное произведение искусства... есть выражение задушевных чувств художника, совершенно исключительное, ни на что другое не похожее*» (159).

Что «*если произведение не передает индивидуальной особенности чувства художника и потому не особенно (...) оно не есть произведение искусства*» (182).

Что в искусстве «*я познаю... через непосредственное заражение то же чувство, которое испытывал художник и которого я без него не узнал бы*»¹.

Итак, зафиксируем, что формула искусства, которую употребляет Толстой в трактате для обозначения специфической природы искусства, сообщаящей ему уникальное значение как особому средству общения между людьми и которая в кратком виде звучит просто как «передача чувств», — эта формула на самом деле предполагает всегда, что речь идет не просто о каких-то чувствах,

¹ Толстой Л. Н. Полное собрание сочинений (юбилейное изд.). Т. 30. М., 1951. С. 252. В дальнейшем в сносках — Юб. изд.

но именно о «*задушевных*», глубоко *индивидуальных, личностных* и именно потому и *заразительных* чувствах художника. Другими словами, момент *индивидуальной неповторимости* передаваемых искусством чувств художника — это, как доказывают многочисленные уточнения и разъяснения Толстого, рассыпанные по всему трактату, — момент в толстовской концепции искусства действительно принципиальный, неразрывно связанный с пониманием Толстым именно *самой сущности* искусства.

Почему же Толстой так настаивает именно на личностной неповторимости, особенности, новизне тех чувств художника, которыми заражает нас подлинное искусство, как на совершенно необходимом его компоненте?

Понятно, что такой акцентировки наверняка не было бы, если бы он не считал, что компонент этот более всего как раз и обеспечивает искусству его специфическую, совершенно уникальную и притом сущностно важную ценность.

Но какую же?

И вот здесь мы сталкиваемся с удивительной вещью.

Все, на чем постоянно настаивает Толстой, говоря о сути искусства как «заражении» «задушевыми», «индивидуально-особенными» чувствами художника, весь реальный смысл его многочисленных и разнообразных формулировок на этот счет, — все это убеждает в том, что он все время имеет в виду некое совершенно определенное и действительно совершенно уникальное действие искусства, которое, однако, не только во времена Толстого было, в сущности начисто обойдено «ученой» эстетикой, но и до сих пор в теоретической литературе по искусству почти не отрефлексировано. А между тем оно как раз очень сильно и непосредственно ощущается нами в самом акте нашего живого восприятия искусства, более того — определенным образом даже и фиксируется нашей психикой, хотя, надо признать, в своей действительной сути от нашего обычного сознания почти закрыто. И вот то, что именно Толстому удалось первому, насколько мне известно, не только увидеть, почувствовать и осознать эту сокровенную загадку и тайну искусства, но и удивительно точно, хотя и на своем особом языке образно-метафорических определений, суметь ее даже и выразить, лишний раз подтверждает, что есть в нашем мире вещи, которые охотнее открываются именно художническому способу видеть, чувствовать и понимать мир, чем познанию логическому, понятийному. История мировой литературы полна самых поразительных тому примеров, и недаром такие

имена, как Бальзак, Достоевский или Томас Манн, стоят для нас в одном ряду с величайшими мыслителями человечества. Так что нет, в сущности, ничего невероятного и в том, что именно Толстому, мысль которого в ее логико-понятийном осуществлении всегда страдала прямолинейной упрощенностью, а о сколько-нибудь серьезном научно-философском ее профессионализме и вообще говорить не приходится, выпало тем не менее даже и в области теории искусства совершить то, что можно назвать, не побоимся этого слова, настоящим открытием, которое еще только предстоит адекватно осознать и оценить.

Что же открылось Толстому, его обостренно-восприимчивой художнической душе, когда он стал вглядываться, вчувствоваться, вживаться в акт восприятия искусства, чтобы уловить самую суть этого акта, его уникальное ядро, и что он и выразил посредством созданных им метафорических смысло-образов типа «за-ражения чувствами»?

Попробую подойти к этому феномену, оттолкнувшись от одной очень хорошей формулы искусства, которую — как бы в поддержку Толстому и в прямое развитие его формул — дал когда-то (но уже в XX веке) полузабытый ныне английский эстетик Кристофер Кодуэлл.

«Читатель, — заметил он, — ставит себя в процессе чтения поэмы на место поэта и смотрит его глазами. Он *является* поэтом. В поэме Шелли — мы Шелли. Когда мы читаем Шекспира, мы смотрим с его мудрой проникновенной точки зрения»¹.

Почему эта формула нравится мне больше многих других определений сущности искусства?

Да именно потому, что в ней гораздо удачнее, чем в любых других, как раз и схвачен характер того уникального психологического процесса, который происходит в нас во время восприятия искусства и которому, повторяю, и сегодня-то не слишком везет в теоретических книгах по искусству, а уж во времена Толстого — тем более.

В самом деле, — о том, что жизнь, которую мы видим на экране кино или на экране нашего воображения при чтении романа, — это жизнь, какой ее увидел, пережил, понял и показал нам художник; что, выступая перед нами на правах реальной жизни, она представляет собою в то же время не что иное, как вечное пред-

¹ Кодуэлл К. Поэтическое воображение // Современная книга по эстетике: Антология. М., 1957. С. 221 (курсив автора).

метное закрепление, образную материализацию того способа видения, чувствования и осмысления жизни, которым она только и могла быть постигнута, — обо всем этом мы найдем во всякой второй книге и статье по теории искусства и психологии его восприятия. Да и мы об этом тоже уже говорили.

Но вот то, что «реальность», показываемая нам искусством и излучающая из себя запечатленный в ней способ видения, чувствования, понимания жизни художником, позволяет нам не только почувствовать этот способ, понять его, уловить его своеобразие и т.д., но еще и *принять его в себя*, ощутить в *самых себе* возможность и способность смотреть на мир с той же мудрой, проникновенной точки зрения, что и Шекспир, то есть *самим становится в какой-то мере Шекспирами и Шелли, быть ими в процессе чтения их книг*, — вот на этот факт обращают внимание и осознают всю его фундаментальную значимость куда реже. Во всяком случае, я не помню, чтобы мне попадались какие-то тексты, в которых эта мысль была бы сколько-нибудь обстоятельно развита и рассмотрена во всех главных ее ракурсах. Да хотя бы даже просто более или менее отчетливо высказана. И вот так, навскидку, могу припомнить разве лишь несколько замечательных фраз из «Застольного слова о Пушкине» нашего великого драматурга Островского.

Цитирую:

«Первая заслуга великого поэта в том, что через него умнеет все, что может поумнеть. Кроме наслаждения, кроме форм для выражения мыслей и чувств поэт дает и самые формулы мыслей и чувств <...> Отчего с таким нетерпением ждется каждое новое произведение от великого поэта? Оттого, что всякому хочется *возвышенно мыслить и чувствовать вместе с ним* <...> Вот отчего и любовь и поклонение великим поэтам; вот отчего великая скорбь при их утрате; образуется пустота, умственное сиротство; *не кем думать, не кем чувствовать*»¹.

Можно, конечно, и к этим формулам, предложенным нам не профессиональным ученым-теоретиком, а литератором-художником, снисходительно отнестись как всего лишь к неким красивым метафорам, чистой образности, столь характерной именно для художников. Но если вдуматься, нельзя не поразиться той трезвой и, в сущности, совершенно *научной* точности, которая в этих метафорах содержится и которая никаким иным способом,

¹ Островский А.Н. Полное собрание сочинений: В 16 т. Т. XIII. М., 1952. С. 164—165.

кроме как художественно-метафорическим, рождаемым художнической интуицией, как раз и не может быть достигнута.

Всмотримся — ведь за этими метафорами — удивительно точно и рельефно схватываемая именно ими живая ткань той упругой психологической материи, которая действительно рождается в нас, когда мы входим в мир искусства и начинаем вбирать в себя его образы — созданную художником «вторую реальность». Ведь все дело в том, что эта «реальность», с которой мы встречаемся в искусстве, не просто закрепляет собою свойственный художнику и материализованный в ней способ видения, чувствования, понимания им жизни. Все дело в том, что она, излучая этот способ, еще и *диктует* нам его, *вызывает его и в нас самих*. Вызывает именно тем, что требует, нуждается именно в нем, именно в этом, для нас необычном и особенном строе душевной организации и душевной деятельности для того, чтобы мы могли постигнуть ее, освоить во всей полноте и содержательности все то, что она являет нам. Наша способность видеть показанную нам жизнь поднимается в эти минуты до уровня способности видеть в ней именно то, что мы видим перед собой на экране искусства, и именно так, как мы это видим. Она отличается в эти минуты именно той широтой кругозора, тем богатством одновременного охвата явлений, той направленностью и избирательностью взгляда, той его прикованностью к определенным оттенкам и характеристикам жизни, тем ракурсом их восприятия, тем строем движения и образования впечатлений и ассоциаций, тем способом их комбинирования, сцепления, сопоставления и т. д. и т. п., которых необходимо требует для своего постижения показанный нам мир и которые, понятно, как раз и были необходимы художнику для того, чтобы увидеть, представить, вообразить все то, что теперь видим мы. Это те отличительные особенности видения мира художником, которые запечатлелись в показанной им нам картине жизни и были вызваны ею в нашей душе как продиктованное ею *необходимое условие ее же нами и восприятия*. Как вошедшее в нас реальное видение жизни этим художником, словно мы обрели дар смотреть на жизнь, видеть в ней то и так, как если бы и вправду у нас были его глаза.

Другими словами, это абсолютно единый, неразложимый, целостный процесс, вбирающий в себя всю полную сферу тех наших реакций, наших познавательных, мыслительных, интуитивных и прочих способностей, которые включаются в процесс освоения предстающей нам в произведении искусства «реальности». В том числе, естественно, и все то, что можно назвать уже и в

прямом, собственном смысле областью чувств. Они — как и все прочее, как и передаваемое нам через модель созданного художником мира понимание им жизни — тоже рождаются в нас и переживаются нами именно в ходе разворачивания в нас этого нового, вошедшего в нас художнического способа видения, чувствования, осмысления жизни. И поэтому существенно и важно здесь отнюдь не только то, *какие* это чувства или *какие* это мысли художника о жизни. Существенно и важно то, что и общее их содержание, и само их индивидуально-неповторимое «качество», само их живое биение, само их сцепление, последовательность, способы и процессы их возникновения, то, как они рождаются в нас, как образуются, движутся, сосуществуют, чем вызываются, какими переливами переходят друг в друга и каким богатством одновременного звучания наполняют нашу душу — все это тоже дар чувствовать именно так, как если бы мы стали вдруг духовно-психологическим «клоном» художника.

Короче: все это и есть именно то, что как раз и имеет в виду Кодуэлл, когда говорит, что в «в поэме Шелли мы — Шелли» и что «читатель в процессе чтения поэмы *является* поэтом»: «Особая эмоциональная организация поэта сосредоточена в словах, а слова читаются, и психика читателя переживает ту же самую эмоциональную перестройку».

А теперь вспомним Толстого, который, как мы видели, не устает одну за другой предлагать нам те необычные свои формулы, которые все выражают одну и ту же, в сущности, мысль: что *искусство «заражает» нас «задушевными чувствами художника»* — совершенно *«исключительными»*, *«ни на что другое не похожими»*.

А вот и еще одна, совсем уже замечательная в этом отношении его формула из того же трактата, гласящая, что главная особенность *«чувства, производимого искусством»*, состоит в том, что *«воспринимающий до такой степени сливается с художником, что ему кажется, что воспринимаемый им предмет сделан не кем-либо другим, а им самим, и что все то, что выражается этим предметом, есть то самое, что так давно уже ему хотелось выразить. Настоящее произведение искусства делает то, что в сознании воспринимающего уничтожается разделение между ним и художником...»* (180).

Или — уже из дневника 1910 года: *«...истинное значение искусства: переноситься в других, хочется чувствовать через них»*¹.

¹ Юб. изд. Т. 58. С. 112.

Несомненно, это совершенно то же самое, только выраженное иными словами, о чем говорит в своем определении искусства Кодуэлл (определении, тоже, кстати, совсем не случайно весьма далеком от строгой стилистики научных дефиниций, скорее условно-метафорическом).

И о чем говорит нам и совершенно замечательный образ, предложенный А.Н. Островским — «не кем думать, не кем чувствовать».

5. «Душа художника» или «заражение чувствами»?

Но если это так, если уникальная ценность искусства заключается, по Толстому, именно в возможности «слияния с художником», в «перенесении в другого», в «уничтожении разделения» между нами и художником, то не гораздо ли удачнее в таком случае более ранняя формула Толстого, объявляющая тем главным и уникальным «предметом», который мы «ищем» в искусстве и который оно и передает нам, не просто «чувство», а нечто более широкое и целостное — «душу художника»? Ведь «душа» (тоже, кстати, типично толстовский образ-понятие!) помимо той сферы чувств, на которой Толстой строит свое более позднее определение сути искусства, включает в себя еще и все другие важнейшие проявления нашей психики и нашего духа — нашей «внутренней жизни». А они тоже носят всегда неповторимо-личностный характер и, следовательно, при передаче через искусство тоже оказывают на нас то «преображающее» действие, благодаря которому мы, читая Шекспира или Шелли, сами становимся как бы Шекспирами и Шелли, *являемся* ими, обретаем способность мыслить и чувствовать, как они. Это ведь, повторим, действительно всегда именно целостный, всеобъемлющий процесс, затрагивающий любой компонент «внутренней жизни человека», «заражающий» нас всей целостностью художнического «я» — уникальностью и его ума, и его сердца, и его наблюдательности, и его способности воображения, и прочих энергий его креативности. Уникальностью всей его человеческой «души» во всей ее целостности.

Почему же в таком случае Толстой решил все-таки поменять свою первую формулу искусства на более позднюю, хотя первая включает в себя как будто бы гораздо больший состав заражающего нас неповторимо-личностного содержания искусства, чем вторая, ограничивающая действие «заражения» лишь сферой «чувств»?

Попробуем разобраться теперь и в этой проблеме.

И прежде всего поставим перед собой такой вопрос: а верно ли, что вторая толстовская формула искусства из трактата 1897 года, как принято считать, действительно *сужает* действие искусства лишь сферой чувств?

Напомню, что в начале наших разысканий я сослался на эту традиционную точку зрения только в связи с тем, что если просто взять и сопоставить сами по себе те две толстовские формулы искусства, о которых идет речь, то различие между понятием «душа» и понятием «чувство» в его привычном значении настолько действительно значительно, что термин «сужение» по отношению ко второй формуле просто сам, можно сказать, приходит на ум. Что и заставило нас поставить вопрос, естественно провоцируемый этим различием: чем же объясняется такое очевидное с первого же взгляда изменение толстовской формулы искусства? Какая логика мысли привела Толстого к этому изменению в его позициях?

Но в том-то и дело, что это изменение кажется очевидным именно на первый только, привычный взгляд. В действительности же никаких изменений в позициях Толстого, вопреки вполне как будто бы оправданным предположениям, приходящим на ум при первом знакомстве с двумя его формулами искусства, вовсе как раз за период от Предисловия до трактата не произошло. В чем мы и можем теперь убедиться, если будем отталкиваться не просто от двух отдельно взятых, хотя бы и самых известных его формул, а, как с самого начала и условились, от всей совокупности относящихся к этой проблеме формулировок, имеющих в текстах Толстого.

Причем не только за тот период, который прошел между Предисловием и трактатом, но и за куда более длительный срок.

В самом деле, Толстой совсем не случайно ведь говорил, что работа над трактатом «Что такое искусство?» стоила ему пятнадцати лет напряженного труда. Думать и даже пытаться писать на эту тему он действительно начал еще в 1882 году, когда впервые попробовал сформулировать свои мысли об искусстве в так называемом «Письме к Н.А. Александрову». Затем — через семь лет — вновь вернулся к этой теме и достаточно долго и увлеченно работал над статьей «Об искусстве», оставшейся, однако, незаконченной, как и «Письмо к Н.А. Александрову». В том же 1889 году он принялся за еще одну статью об искусстве, затем, в 1890—1891 годах (то есть опять же еще до Предисловия к сочине-

ниям Мопассана), сделал еще два наброска на эту тему («Наука и искусство» и «О науке и искусстве»), тоже, как и все предыдущее, оставшиеся лишь в черновиках. А после статьи о Мопассане (1894) начал набрасывать статью «О том, что называют искусством» (1896) — последний из текстов, которые действительно можно считать (как, впрочем, в какой-то мере и Предисловие к Мопассану, единственное напечатанное до трактата сочинение Толстого об искусстве) своего рода подготовительными этюдами к его главной эстетической работе.

И вот если внимательно прочитать и сопоставить все эти тексты, обнаруживается некая очень любопытная закономерность. Закономерность, в сущности, совершенно даже как бы неожиданная, если исходить из предположения, что смена толстовских формул искусства объясняется какими-то изменениями в самой его концепции искусства, происшедшими за время от Предисловия до трактата. Оказывается, что не только в трактате, но и *задолго* до него, и даже *задолго до Предисловия*, где сутью искусства объявляется искание «души художника» (как и во время самого писания его) Толстой *уже постоянно пользовался формулами, определяющими искусство как средство «передачи чувств»!*.

Так, уже в одном из набросков 1889 года (то есть за пять лет до Предисловия и за восемь до трактата) мы обнаруживаем все основные теоретические положения будущего трактата: художественное произведение, пишет здесь Толстой, вызывает *«те же чувства, которые испытывает при творчестве художник. Оно разительно»*¹.

Те же формулы и через два года, в очередном наброске: искусство действует *«возбуждением в другом того же чувства, которое испытывает передающий»*².

То же самое и в отрывке «О том, что называется искусством» (1896 год — то есть через два года после статьи о Мопассане).

Значит, когда в Предисловии Толстой выводил свою формулу истинного восприятия искусства как искания *души* художника, он выводил ее, употребляя одновременно и формулу искусства как заражения *чувствами* автора. То есть явно не ощущая ни малейшего противоречия в этой их одновременности.

С другой стороны, не менее любопытно и то, что если внимательно читать уже сам трактат, где именно и выставляется в каче-

¹ Юб. изд. Т. 30. С. 221.

² Там же. С. 238.

стве заглавного определение искусства как заражения чувствами, мы тоже будем постоянно сталкиваться здесь с формулами, где «предмет», передаваемый искусством, обозначается не термином «чувство», а как-то иначе — более широко и объемно. Причем, что особенно любопытно, — иной раз даже и термином «душа», как и в статье о Мопассане. Да еще тут же, рядом с «чувством», как бы наравне с ним.

Например: «Сущность искусства» составляет переживание «того простого и знакомого самому простому человеку и даже ребенку чувства *заражения чувствами другого*, которое заставляет радоваться чужой радости, горевать чужому горю, *сливаться душою* с другим человеком» (179).

Или: «Если человек <...> прочтя, услышав, увидав произведение другого человека, испытывает *состояние души, которое соединяет его с этим человеком* <...> то предмет, вызвавший такое состояние, есть предмет искусства» (179).

Или: «В этом-то освобождении *личности* от своего отделения от других людей <...> в этом-то *слиянии личности с другими* и заключается главная привлекательная сила и свойство искусства. Испытывает человек это чувство, *заражается тем состоянием души, в котором находится автор* <...> то предмет, *вызывающий это состояние*, есть искусство; *нет этого заражения, нет слияния с автором* <...> и нет искусства» (180). И т.д.

Что же это все означает? Что означает это появление, с одной стороны, в текстах Толстого — уже до Предисловия к сочинениям Мопассана с его «исканием души художника» (и одновременно с ним!) — формул, определяющих искусство как «заражение чувствами»? А с другой стороны — это спокойное взаимозамещение «*заражения чувствами*» «*заражением состоянием души*», «*слиянием личностью*», «*слиянием душою*» (и наоборот) уже и в самом трактате?

Не следует ли из этого, что для Толстого все эти термины выражают, в сущности, одно и то же?

Что за ними стоит одна и та же реальность, которую он и имеет всегда в виду, к какому бы из приведенных образов-понятий он ни прибегал в каждом данном конкретном случае?

Именно это я и хочу сказать. И, думаю, это более чем очевидно, ибо никаких других объяснений столь любопытному факту найти просто невозможно. По всему смыслу многочисленных и разнообразных формулировок, разъяснений и определений, относящихся к сущности искусства и характерных как для тракта-

та, так и для более ранних подготовительных работ к нему выходит совершенно однозначно, что все эти «заражения чувствами» и «заражения состоянием души художника», все эти «слияния душою», «слияния личностью» и «слияния во всем, что выражается предметом искусства» — что все это у Толстого просто *образно* — *терминологические синонимы*.

Что когда он ставит рядом, через запятую (как через знак равенства), «заражение чувствами другого» и «слияние душою с другим», — это происходит только потому, что понятия «чувства» и «души» совпадают для него здесь по объему.

Что когда в трактате он настаивает, что только передача художником своих «задушевных», лично пережитых, а не перенятых у кого-то другого чувств дает истинное произведение искусства, — это та же самая мысль, на которой настаивает он и в Предисловии, когда пишет, что «цемент», который скрепляет художественное произведение в одно целое, есть единство «самобытного нравственного отношения автора» к изображаемому предмету.

Что когда он, раскрывая образ-понятие «души художника», которую одну только мы и «ищем» в искусстве, имеет в виду обязательную необходимость у художника какого-то «взгляда на мир», того или иного «нравственного отношения» его к предмету — это то же самое, что постоянно акцентирует он и в трактате, когда говорит о «чувствах», передаваемых искусством. Они для Толстого тоже имеют всегда определенную содержательную направленность и соответственную ценностную стоимость (добрые, хорошие — или злые, ничтожные и т.п.). И потому для того, чтобы человек, выражающий в искусстве свои «чувства», создал истинное произведение искусства, нужно, чтобы он «стоял на уровне высшего для своего времени миросозерцания» (147). Ибо «оценка достоинства искусства, то есть чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни» (89), «совершается религиозным сознанием известного времени» (183). И т. п.

Короче — при всем кажущемся несовпадении таких двух ключевых терминов из Предисловия и трактата, как «душа художника» и «чувства художника», за ними всегда стоит для Толстого и понимается им одна и та же реальность.

А именно — *вся совокупность того, что и составляет духовно-психологическую самобытность личности*, — *ее*, как и было сформулировано это самим Толстым в одной из дневниковых записей уже в 1889 году, «*внутреннее содержание*». Искусство и есть, по

Толстому, передача от одного к другому именно всей полноты того, что позволяет ответить на центральный и контрольный вопрос воспринимающего: «ну-ка, что ты за человек?», — «*передача людьми друг другу своего внутреннего содержания*»¹.

Характерно, кстати, что и много позднее, уже в 1902 году, возвращаясь в своем Дневнике к размышлениям о природе искусства, о его содержании, Толстой снова прибегает к этой же обобщенной формуле: «*Очень живо представил себе внутреннюю жизнь каждого отдельного человека. Как описать, что такое каждое отдельное “я”?*» А кажется, можно. Потом подумал, что в этом, собственно и состоит весь интерес, все значение искусства»².

Итак, термин «чувство», господствующий в трактате, и нужно понимать, следовательно, именно в таком, более обобщенном, чем буквальное его значение как конкретного вида душевной деятельности человека, смысле. То есть в том, который именно и вбирает в себя всю полноту внутренней жизни личности — все то, что имеет в виду Толстой и когда раскрывает содержание своей формулы «души» в Предисловии к Мопассану, и во всех других случаях, когда по разным поводам и под разными ракурсами пытается набросать словесный «портрет» той личностной реальности, которая «передается» искусством. (Например, в наброске 1889 года: «*Происхождение всякого не только художественного произведения, но всякого истинного произведения духовной деятельности человека можно представить себе так: человек видит, чувствует, понимает нечто совершенно для себя новое, — такое, о чем он никогда ни от кого не слышал. Это нечто новое поражает его, и он указывает на него другим людям*»³.)

Все это при внимательном знакомстве с текстами Толстого об искусстве становится совершенно очевидным.

Конечно, все это отнюдь не отменяет тем не менее вопроса, почему же все-таки Толстой предпочел в своем главном трактате именно формулу «чувств», а не «души», которая с формально-терминологической точки зрения как раз больше соответствует всей той полноте внутренней жизни художника, которую и имеет в виду всегда Толстой, говоря о «заражающем» действии искусства, — какими бы терминами он эту полноту ни обозначал.

Но на этот вопрос мы вряд ли когда-нибудь сумеем ответить. Предположения могут быть высказаны, понятно, самые разно-

¹ Юб. изд. Т. 50. С. 124.

² Там же. Т. 54. С. 140.

³ Там же. Т. 30. С. 447.

образные, но они так и останутся всего лишь недоказуемыми версиями.

Вполне может быть, что главную роль сыграло здесь именно понятие «заражения» — понятие, ключевое для Толстого при обозначении самого *характера* передачи внутреннего содержания личности через искусство. Оно, как мы видели, для Толстого действительно очень важно, и потому термин, им для обозначения этого понятия найденный и в чем-то действительно очень удачный, передающий именно эмоциональную непосредственность «слияния» художника и воспринимающего, мог быть ему особенно дорог. И он-то и мог привести, в конце концов, к выбору именно «чувства», а не «души», поскольку, согласимся, он и в самом деле как-то не слишком ладно прилепляется к термину «душа». «Заражение душою»?..

А может быть, Толстому хотелось отчетливее, в самом определении искусства, прочертить его специфику по сравнению, например, с общением через простое слово, и здесь термин «чувство» тоже вполне мог показаться ему более выразительным, чем термин «душа», — как бы более компактным и рельефным именно для контрастного сопоставления его с «мыслью».

Но вполне может быть, что аналитическая мысль Толстого, подстегиваемая его все возрастающим морализмом, предпочла этот термин в какой-то мере и потому, что именно к нему очень быстро и органично прилеплялись четкие оценочные определения, столь для Толстого важные, — «хорошее чувство», «дурное чувство». Так что именно ради этой прямолинейной отчетливости он и принялся переделывать под соответствующим углом зрения ту терминологию, которая была приоритетной для него четырем годами раньше. Так ведь тоже бывает — этюды даже самых замечательных художников зачастую и свежее, и глубже, и вернее, чем тщательно выписанные — и записанные — ими картины...

Однако все это, в конце концов, не так уж ведь и важно — все эти гипотезы в отношении того, почему Толстой сменил «душу» на «чувство». Может быть, так, а может быть, иначе. Куда важнее понять, что и за тем, и за другим термином действительно стоит у Толстого одна и та же реальность — та неразложимая индивидуальная целостность внутреннего мира художника, передача которой именно во всей ее личностной неповторимости и является, по Толстому, собственным — и чрезвычайно важным — делом искусства.

В этом — вся суть.

А это, надеюсь, из всего сказанного вытекает действительно с полной очевидностью.

И вот то, что Толстой увидел собственное и главное дело искусства в передаче нам именно личностной неповторимости художника, его «души», его внутреннего мира, в его способности давать нам возможность «переноситься в других», «чувствовать через них», — вот это-то в его концепции искусства более всего как раз и поражает.

6. «Это же — любовь...»

Поражает уже потому, что Толстой вырос и сформировался в атмосфере эпохи, превыше всего ставившей успехи науки, разума, просвещения и насквозь пронизанной духом философского рационализма. А в России — еще и позднего радикального просветительства, задававшего тон умонастроениям интеллигенции начиная уже с 40-х годов. В своей публицистике он и сам отдал немалую дань навыкам и стилистике просветительски-рационалистического мышления — да еще с приправой собственной толстовской упрямой дотошности и обстоятельности при рассмотрении любой занимавшей его внимание общественно-важной проблемы. Недаром по поводу прямолинейной, а нередко и назойливой рассудочности, свойственной иным его сочинениям на религиозные и другие умозрительные темы, не упражнялся разве ленивый. Недаром и Г.-Х. Вригт, рассматривая в своей книге мировоззрение Толстого в русле русской просветительно-рационалистической традиции, упоминает его в одном ряду даже и с такими именами, как Белинский и Чернышевский. Переключки здесь действительно имеют место, причем достаточно выразительные — вплоть, скажем, до очень похожих у Чернышевского и Толстого похвал искусству за то, что оно помогает людям усваивать истины, добытые наукой, переводя их в более доступную и понятную для них форму.

И вот Толстой, и сам испытывавший пиетет перед общезначимой доказательной мощью объективных истин науки, начинает вдруг настаивать на какой-то особой, самозначимой ценности «заражения» в искусстве именно *особыми, личностными, сугубо субъективными* «задушевными» чувствами художника! То есть — настаивать на *самостоятельной* содержательной значимости именно *индивидуального, личностного* момента в диалогическом межчеловеческом общении посредством искусства.

И это — в эпоху торжества разумного эгоизма и культа научной объективности! В эпоху трезвого просветительского рационализма, сам «оптический фокус» которого по всей, можно сказать, логике своего «устройства» как раз начисто не был приспособлен к тому, чтобы в индивидуальном, конкретном, единичном (даже в искусстве) видеть что-либо иное, кроме всего лишь некоего канала и проводника к тому, что только и может составлять для мышления этого типа единственно возможный объект собственно *познавательного* информативного усвоения, — к *закономерному, всеобще значимому*. То есть — именно к *надындивидуальному*, которое «спрятано» во всяком данном, единичном, особенном, индивидуальном (в искусстве — к типичному, характерному, доносимому до нас через данный конкретный персонаж, сюжет, ситуацию — через данный конкретный образ). Недаром высшей, наиболее адекватной формой постижения абсолютной истины и ее выражения Гегель считал именно философию, а вовсе не искусство. Понятие, а не образ. Признать, что возможность войти в контакт с духовным опытом другого человека во всей сугубо индивидуальной его неповторимости действительно представляет собою такое же *важное* (в сущности — столь же *фундаментально* важное для нас) коммуникативное свойство диалога, как и наша способность передавать от одного к другому те или иные наши мысли и чувства в их общезначимой, надындивидуальной содержательности, фиксируемой нашим понятийным сознанием, — на это рефлексия рационалистически-познавательного толка никогда не была способна. Для этого требовался выход мышления на уровень философской парадигмы какого-то совсем иного, куда более универсального охвата...

Какого же?

Ну, например, того, которым наше мировоззренческое ценностное поле, фиксирующее опорные условия нашей жизни (а значит — и экзистенциально важного для нас познания), начинает обладать тогда, когда мы вводим в него такой «компонент» человеческого существования, как любовь. Причем вводим не просто как некую фактическую реальность, которую всего лишь нельзя не учитывать среди многого иного, а именно *как основополагающую, смыслообразующую ценность, как экзистенциально необходимое условие и способ нашего бытия*.

Не будем сейчас настаивать на том, что, вообще-то говоря, это возможно только в том случае, когда двери нашего земного бытия распахнуты в безмерность Божественного Космоса. По той

простой причине, что, как умел понять это в свое время еще Иван Карамазов, нет никакого «естественного закона», по которому любовь могла бы существовать на Земле без Бога. В мире, в котором мы существуем, имеют место, как мы знаем, и другие, внерелигиозные, концепции, тоже придающие любви некий безусловный ценностный смысл (хотя, как правило, никогда не указывающие при этом каких-либо столь же безусловных для этого оснований). Поэтому оставим эту дискуссионную тему в стороне — тем более что речь сейчас идет вовсе не о споре религиозного и безрелигиозного гуманизма. Речь идет лишь о том, что только когда мы признаём любовь высочайшей и безусловной ценностью нашей жизни (небом ли, землей ли дается ей такой статус), — только тогда мы и способны выйти за пределы рационалистической парадигмы познания по отношению к индивидуальному, единичному.

В самом деле, — на небе ли, на земле ли, но ведь суть в том, что и *здесь*, и, как можно думать, *там* любить можно только живое, конкретное, индивидуальное, а не абстрактно всеобщее. Как живое чувство, любовь всегда обращена именно к живой целостной полноте каждого из нас — то есть к нам именно как к *индивидуальностям*, как к *неповторимостям*.

Но если это так, если можно любить только *индивидуальность*, то ведь *любить* индивидуальность можно, наверное, только потому и только тогда, когда она и открыта любящему именно как индивидуальность. Нельзя любить то, чего не знаешь, и будь иначе, вряд ли мы могли бы надеяться даже и на Божью к нам любовь. Правда, порой приходится только удивляться, как, зная нас до самых последних глубин и доньшек нашей личности, Он еще способен нас любить. Но тем не менее это так, и, наверное, только благодаря этому и мы здесь, на Земле, как это ни удивительно порою для нас самих, тоже оказываемся-таки — хотя бы изредка — способны любить друг друга. А этого тоже никак не могло бы быть, если бы мы не способны были понимать и чувствовать друг друга именно во всей нашей живой неповторимой целостности. То есть, другими словами, если бы нам не было доступно *знать* друг друга именно в нашем индивидуальном личностном качестве.

Конечно, спору нет, — такое знание было бы невозможно, если бы в его обретение не включалась всей своей мощью и та наша познавательная способность *обобщения*, без которой ни наша культура, ни наука, ни наша повседневная ориентация в окружающем нас мире вещей и людей (а значит, и наше существование вообще) просто не были бы возможны.

Но в том-то и дело, что когда наш взгляд на другого обращен на него именно как на целостную неповторимую индивидуальность, индивидуальное — в противоположность ситуации, замыкающей нас в рамках логико-рационалистической парадигмы познания, — уже отнюдь не выступает в этом нашем познавательном акте как всего лишь *промежуточная* ступень в движении к закономерному, общему, поставляемому конечной целью познания. Напротив, — схватывание в индивидуальном любого содержания, способного быть зафиксированным в обобщающих, надиндивидуальных понятиях, *само* представляет собою в этом случае не более чем всего лишь промежуточную, вспомогательную логическую форму приближения к живой полноте целого *как конечной и высшей цели нашего познания*. И вся суть в том, что *тот* характер знания нами друг друга как индивидуальностей, которым только и открывается дорога любви, никогда не был бы нам доступен, будь наше знание другого укоренено лишь в этой абстрагирующе-обобщающей форме нашего познания. Никаким логически безупречным конструированием никакой сложной целостности, составленной из всех возможных общих характеристик, вычлененных из индивидуальности, *живую* целостность все равно не создашь, не увидишь, не почувствуешь и не поймешь. Так что и сама любовь была бы невозможна, если бы мы не были способны — наряду с любой необходимой логико-аналитической и синтезирующей работой нашего понятийного сознания — воспринимать, чувствовать, понимать другого как индивидуальность еще и *совершенно непосредственно, целостно*.

Но, к счастью, любовь все-таки, как все мы знаем, возможна. А это значит, что существует и та совершенно особая форма целостного познания, посредством которой мы как раз и схватываем именно индивидуальную целостность другого и которую по терминологической давней традиции не случайно иногда и называют *монадной*¹. Причем самое показательное, что в жизни, в живой практике мы даже и не нуждаемся ни в каких доказательствах, что это действительно так — мы знаем это непосредственно, всей своей жизнью, всем опытом нашего общения с другими, на каждом шагу удостоверяющего нас, что мы действительно способны видеть, чувствовать, понимать, воспринимать другого как

¹ Вот, кстати, еще один типичный парадокс исторической филиации идей: речь идет о терминологической традиции, у истоков которой стоит как раз один из классиков *рационализма* — Лейбниц.

некую неразложимую неповторимость и целостность. Мы удостоверяемся в этой нашей способности именно тем, что *способны его любить*. То есть — живой неопровержимостью самого чувства любви, испытываемого нами по отношению к другому человеку именно и только как *к целостной личности*, а не просто к каким-то общезначимо хорошим его качествам, как бы мы и сами их ни ценили.

Мало того, тем же непосредственным опытом жизни мы знаем и то, что путь *знания*, открывающий нам живую индивидуальность другого, уже и сам по себе, по самой своей природе, и есть в то же самое время не что иное, в сущности, как *сам непосредственный путь любви* (или ее противоположностей — отторжения, неприятия, ненависти). Ибо человеческая личность, в отличие от других объектов познания, не может быть познана без личностного же нашего к ней отношения, многоуровнево располагаемого все на той же шкале любви/нелюби. Шкале не только единственно важной, но, в сущности, и вообще единственно возможной для нас в экзистенциальном измерении.

А теперь снова вспомним Толстого, мысль которого как раз именно в это экзистенциальное измерение все время, как мы видели, и устремляется, когда он вновь и вновь повторяет, что «за-ражение чувствами» (= «личностью», «душой», «внутренним содержанием» и т.д.) — это путь любви, путь единения с другим.

Мало того, мы постоянно встречаем у него формулы, которые говорят о том, что Толстой несомненно угадывает даже и само сущностное тождество пути познания человека, его личности через искусство и пути к нему через любовь. Например — когда он заносит в записную книжку 1893 года (за год до Предисловия к Мопассану) такое удивительное наблюдение: «*Два способа познания. Познавать мир 5-ю чувствами — самый грубый, неизбежный. Но входя в жизнь другого существа <...> познаешь его изнутри, восстанавливая нарушенное между нами единение. Это же — поэтический дар. Это же — любовь*»¹.

Итак, о чем же это все говорит?

Я думаю, именно о том, что как раз ощущение глубокой внутренней связи между назначением искусства и таким даром нашей жизни, как любовь, и лежит в основании толстовской уверенности в высочайшей ценности такого средства межчеловеческого общения, как искусство.

¹ Юб. изд. Т. 32. С. 247.

Действительно, ведь в чем, собственно, состоят те содержательные результаты нашего «заражения» через искусство неповторимо-личностными «чувствами» (= «душой», «личностью», «внутренним содержанием») художника, которые обнаруживают себя в нашем «преображении» в него?

Если попытаться выразить их через категории религиозного сознания, которые лучше, масштабнее других передают их глубинную суть (хотя, конечно, каждый может подставить на их место и те понятия, которые привычно, но, повторим, всегда, в сущности, безосновно замещают «всякую мистику» в терминологической практике внерелигиозного гуманизма), то можно сказать так: глубинная суть этих результатов нашего «заражения» личностью другого заключается в том, что наш путь к другому как к неповторимой индивидуальности, открывающий дорогу нашей любви к нему, — это именно тот путь познания, который вернее и успешнее любых других познавательных усилий *ведет нас к Самому Богу. К Его Полноте. К нашему наполнению Ею.*

Или, если угодно, — к *высшей безусловной истине* нашей жизни, к *нашему возрастанию в ней*. Хотя, в сущности, это одно и то же.

Этот путь познания-любви ведет нас к самым высшим из всех доступных нам результатов нашего познания именно потому, что хотя один только Бог есть действительная Полнота (Любви, Жизни, Истины, Света, Добра, Красоты), а мы все, вот именно, лишь *частицы* Ее, однако в том-то и дело, что мы все-таки способны быть, а в какой-то мере всегда и являемся такими Ее частицами¹. И потому-то путь к *Его Полноте* не только отнюдь не закрыт для нас в нашем *межчеловеческом* общении, но, напротив, более всего и открывается именно через любовь к другому, к его неповторимости, которая через наше общение и наш диалог с ним доступна нашему восприятию, пониманию и любви. А тем самым — в меру наших возможностей и усилиями нашей собственной любви, воли и свободы — доступна и *освоению, принятию в себя, претворению в нашу собственную неповторимость*, развиваемую и обогащающуюся за счет нашего приобщения ко всякой новой неповторимой частице Божественной Полноты, увиденной нами в другом. Всегда открытый нашей любви путь вбирания в себя духовного опыта другого есть и необходимо становится, таким об-

¹ А в какой-то мере — пусть даже предельно слабо, смутно и искаженно — являемся такими частицами, пока живы, даже и на самом дне бездны падения и греха. Иначе невозможно было бы раскаяние и освобождение от греха.

разом, прямым путем и *нашего собственного духовного возрастания в Боге, в Истине* — через приобщение еще к одному индивидуально-неповторимому подобию Его Божественной сути. Недаром же сказано, что любовь к Богу и любовь к ближнему (как к подобию Божьему) — это, в сущности, одно и то же.

Вот почему акт нашего постижения и присвоения неповторимой индивидуальности другого, открывающий дорогу нашей любви к нему, — это акт, который совершенно справедливо может быть признан действительно самым для нас экзистенциально важным жизненно-познавательным и жизненно-формирующим актом. Актом, которым реализуется непереносимое экзистенциальное условие нашего собственного самоосуществления, закладывается фундамент нашего собственного духовного развития и творчества. То есть, в сущности, совершается одно из самых главных наших дел на земле.

То громадное место, которое занимает в нашей жизни искусство, и есть как раз самое непосредственное подтверждение тому, что это именно так. Потому что именно в поразительных способностях обеспечивать нам поистине уникальные возможности и формы для удовлетворения важнейшей нашей духовной потребности возрастить свою личность, вбирая в себя личность других, как раз и коренится одно из главнейших назначений этой громадной и всеобщезначимой формы человеческой культуры и межчеловеческого общения, одна из самых важных причин его уникальной бытийной необходимости. Ведь становится при чтении поэмы Шелли как бы самим Шелли и даже, может быть, в какой-то мере оставаться и быть им и в дальнейшей нашей жизни, сохранив в себе хоть частицу его неповторимой души, *его* частицы Божественной Полноты, — это и в самом деле один из самых драгоценных даров нашей жизни.

Потому-то, кстати, именно здесь, в акте обретения такого рода даров, как раз и получает свое окончательное объяснение природа той *особенной радости*, которую мы испытываем при вхождении в истинное произведение искусства — того всем нам знакомого чувства самого живого и непосредственного наслаждения, о котором мы уже говорили и которое может охватить нас тем сильнее, чем безогляднее, казалось бы, захвачены мы жизнью, происходящей на экране искусства. Даже, повторим, и тогда, когда сцена, захватившая нас и вызывавшая в нас трепет столь ощутимо живого, непосредственно настигающего нас радостного озноба, по своему жизненному содержанию, по смыслу событий, проис-

ходящих в ней, как раз предельно трагична, ужасна, то есть не дает своим собственным жизненным содержанием ни малейшего повода радоваться и замирать от восторга...

Действительно: взгляды в себя — почему ведь, собственно, мы так восхищаемся и замираем, наблюдая эту сцену, когда, казалось бы, будучи безоглядно погружены в происходящую перед нами трагедию, мы должны были бы испытывать одно только чувство ужаса? То чувство, которое, кстати, мы как раз одновременно и испытываем!..

Да потому, что охватывающее нас в этот же самый момент эстетическое наслаждение от неожиданной психологической глубины и точности созданной художником сцены, от новизны и яркости характеров, в ней раскрывающихся, от всего того, что дарят нам в ней ум, талант, чувство художника, совершенно не отделимо здесь от того, что это мы *сами* находимся сейчас на уровне способности видеть, понимать, чувствовать жизнь так, как мы чувствуем и постигаем ее в этой сцене, То есть так, *как до сих пор мы еще не умели и как мы только потому теперь и сумели, что как бы обрели талант, душу, глаза, наблюдательность и ум художника, которые оказались переданы нам силой искусства и которые мы с восторженной радостью и удивлением в себе именно и обнаруживаем, непосредственно в себе и чувствуем...*

Но это опять ведь именно то, о чем, как помним, постоянно говорит Толстой, подчеркивая совершенное уничтожение в искусстве какого-либо «разделения» между художником и воспринимающим и указывая на ту *«особую радость»*, которую мы испытываем от уничтожения этого «разделения», от этого «слияния с личностью» художника.

А вот и еще одно тому подтверждение — уже из дневника 1909 года, где Толстой замечает, что при восприятии истинного произведения искусства *«человеку кажется — не только кажется, но человек испытывает чувство радости о том, что он произвел такую прекрасную вещь. Особенно сильно это в музыке»*¹.

Вот это-то особое, не раз отмечаемое Толстым чувство восторженной радости, испытываемое нами от нашего преображения в искусстве, и есть, может быть, одно из самых убедительных подтверждений тому, что он действительно совершенно точно видит и самую суть того, что происходит с нами в искусстве, и то, почему столь экзистенциально значимо для нас это освоение, вби-

¹ Юб. изд. Т. 57. С. 132.

рание в себя, присвоение через искусство духовного опыта другого — и именно во всем его особом, личностном своеобразии.

Да именно потому, что *«ни на чем другом, как на этом, не видно так главное значение искусства, значение объединяющее. «Я» художника сливается с «я» всех воспринимающих, сливающихся в одно»*¹.

Или — уже цитированное, из дневника 1910 года: *«...истинное значение искусства: переноситься в других, хочется чувствовать через них»*².

И, наконец, из самого трактата: *«...благодаря способности человека заражаться посредством искусства чувствами других людей ему делается доступно в области чувства все то, что пережило до него человечество, делаются доступны чувства, испытываемые современниками, чувства, пережитые другими людьми тысячи лет тому назад, и делается возможной передача своих чувств другим людям»* (87).

Отметим, наконец, и еще один важный момент, непосредственно связанный с этой темой. Все сказанное позволяет, мне кажется, лучше понять и то, почему Толстой, определяя суть нашего восприятия искусства как «искание души художника», подчеркивает, что именно такая направленность нашего внимания, будучи более адекватной уникальной природе искусства, знаменует тем самым и более «чуткий», то есть более развитый, как бы более «взрослый» способ его восприятия. В детстве мы действительно поглощены ведь почти всецело именно царями и лакеями, разбойниками и святыми, разыгрывающими перед нами свою увлекательную драму или комедию, трагедию или триллер. А что до души художника — то что там душа, мы и имени-то автора на обложке книги порою не помним.

Однако чем дальше ведет нас жизнь, чем зрелее мы становимся, тем больше начинаем нуждаться в общении с художником (если только это действительно значительный художник!) уже не только как с рассказчиком, открывающим нам какие-то новые стороны жизни, сообщаящим нам какую-то новую *информацию* о ней, но и как с *собеседником* о ней. То есть — прямо по формуле Толстого, выдвигающего на первый план именно *душу* художника, его *личность*, его *самобытное нравственное отношение* к миру, его *чувства*, понять и пережить которые, войти в них, соотноситься с ними и, может быть, принять их в себя, упрочить их в себе и сделать их своими становится нам все важнее.

¹ Юб. изд. Т. 57. С. 132.

² Там же. Т. 58. С. 112.

В этом, конечно, выражается именно наше духовное взросление, и оно проявляет себя, естественно, отнюдь не только в тех изменениях, которые обретает характер нашего восприятия искусства. Оно проявляет себя и во все более растущем интересе к судьбе, духовному миру, нравственным поискам и даже обыденному образу жизни не только художников, но и других известных нам крупных, значительных людей, будь то философы или публицисты, религиозные деятели или политики, ученые или даже предприниматели. Все они становятся все более интересны и важны нам не только самим по себе содержанием своих идей, открытий, наблюдений, исторических свершений и т.д., но и всей полнотой своей личностной неповторимости — если только мы чувствуем, что этой своей неповторимостью они и в самом деле воплощают собою какую-то частицу высшей жизненной Истины, действительно предстают перед нами некими неповторимыми ее воплощениями — тем, в чем религиозный человек увидит частицы Божественной Полноты.

И тогда мы начинаем дорожить всякой возможностью проникнуть именно в эту сокровенную сферу их жизни, будь то чьи-то воспоминания о них или публикации их собственных писем и дневников, или даже и сами их пусть даже сугубо специальные трактаты и книги, но только читаемые уже новыми глазами. В конце концов, даже и в том же знаменитом «Рассуждении о методе» Рене Декарта, этой Библии рационализма, есть ведь не только математически строгая и как бы совершенно надличностная логика возводимых автором стройных концептуальных построений, умозаключений и выводов, но и совершенно неповторимое, чисто декартовское обаяние самого живого течения его мысли, ее поразительного изящества и чистоты, редкостной прозрачности ее словесного выражения — того, вот именно, *самобытного нравственного мира* ее автора, который какими-то своими чертами, пусть не так объемно и ярко, как в искусстве, но тоже встает за всей этой логической чистотой и прозрачностью и который и заставил когда-то Мераба Мамардашвили восторженно вспомнить знаменитые пушкинские строки: «Гений чистой красоты!»

Замечу попутно, что, конечно же, только по чистому недоразумению этот интерес к «жизни замечательных людей» принято почему-то считать специфической прерогативой юности. В юности, во всяком случае, он носит совершенно другой характер — юность нуждается в обращении к великим образцам человеческой жизни главным образом для того, чтобы примерить их на себя

и определиться с выбором собственного пути, решить, в каком направлении искать собственную неповторимость, которой пока что почти и нет. Но ей, как правило, еще очень далеко до того, чтобы испытывать все возрастающую, все более осознанную и все более самоцельную, «бескорыстную» потребность расти и развиваться в своем собственном, в опорных своих точках уже обретенном личностном «я». Это приходит только со зрелостью, а потому только со зрелостью приходит и более «чуткое» восприятие искусства, позволяющего нам в каких-то аспектах значительно полнее и лучше, а в иных и вообще совершенно эксклюзивно как раз и удовлетворять именно эту нашу потребность.

Потребность до конца раскрыть себя как личность, которой выпало жить при данном, исторически достигнутом уровне развития человеческой духовной природы.

Потребность не просто видеть, переживать, постигать мир и не просто знать, как его видят, чувствуют, сознают другие.

Но потребность и *самим* — в самой живой непосредственности нашего переживания этого мира — переживать, видеть, осознавать его так, как это доступно другим.

Как это доступно совокупной душе человечества в лице ее художников, выразивших ее.

7. «Ну-ка, что ты за человек?..»

К какой же итоговой точке приводит нас весь этот проделанный нами путь?

Если снова вспомнить здесь Г.-Х. фон Вригта, то, я думаю, отнюдь все-таки не к той, чтобы вслед за ним признать толстовское определение сущности искусства как «заражения чувствами» «настолько же плохим, насколько хороша сама идея сравнения языка и искусства». Взгляды Толстого, выразившиеся в этом учении, — «показательно несвоевременными и малопродуктивными».

Надеюсь, мне удалось все же доказать, что это не так. Что мысль Толстого должна быть признана глубоко плодотворной не только в том ее содержании, которое включает в себе действительно совершенно замечательная (особенно для своего времени) идея рассматривать искусство как экзистенциально важное «средство общения между людьми». Не менее важный шаг сделал Толстой и тогда, когда сумел уловить самостоятельную экзистенциальную значимость «передачи» через искусство именно инди-

видуального компонента «внутреннего мира художника», его личностной неповторимости, решительно вырвавшись тем самым из тесных пределов привычной рационалистически-познавательной парадигмы искусства с ее приоритетом всеобщего, типического, внеличностного.

Пусть мысль Толстого нередко сбивалась еще с этого нового пути на более привычную дорогу прямолинейной просветительской логики; пусть, согласимся и с этим, не так уж часто поднималась она и до действительно ясного осознания и отчетливого формулирования того, что подсказывала ей ее же собственная интуиция, настойчиво звавшая ее искать такие же подходы к пониманию теоретических проблем искусства, какие собственное искусство Толстого давно уже, еще с молодости его, стало вырабатывать по отношению к жизни.

Но то, что при всех сбоях мысль Толстого упрямо развивалась всегда именно в таком, и только в таком, направлении, — это, если внимательно читать Толстого (а если невнимательно — зачем и читать?), совершенно, на мой взгляд, очевидно. Так же очевидно, как и то, что Толстой вместе с Достоевским стал в мировой культуре родоначальником совершенно нового типа искусства — искусства экзистенциально-философского, обращенного прежде всего к бытийным, а не к социальным основам человеческого существования; искусства, которое не только изменило всю культурную ситуацию на мировой арене второй половины XIX века, отодвинув на второй план искусство социально-психологического реализма, созданного Бальзаком и Флобером, Диккенсом и Теккереем, Тургеневым и Островским, но определило собою магистральное развитие художественной культуры и в течение всего XX века. Ибо без того, что сделали в искусстве Толстой и Достоевский, невозможно понять ни Фолкнера и Хемингуэя, ни Томаса Манна и Михаила Булгакова, ни Висконти и Феллини¹. Так что по крайней мере применительно к самому искусству устремленность его к масштабному экзистенциально-бытийному охвату проблем жизни и в наше время никак уж не может быть признана «несвоевременной и малопродуктивной». Это наверняка не стал бы отрицать и Г.-Х. фон Вригт.

А потому он не стал бы, я думаю, квалифицировать и мысли Толстого об искусстве как несвоевременные и малопродуктивные, если бы сумел уловить действительное их содержание, пробив-

¹ См. об этом нашу работу «Реализм в высшем смысле».

шись сквозь совершенно непригодный в отношении Толстого ученый педантизм восприятия его терминов в привычном ключе традиционной понятийной их наполненности, буквальной точности их звучания, тогда как у Толстого они неизменно носят куда более обобщенный, емкий, часто метафорический и даже символический образно-понятийный характер. И тогда, уловив их действительное содержание, он не стал бы, думаю, так пренебрегать ими именно потому, что проблема значимости межчеловеческого диалога в сугубо личностном, индивидуальном измерении сегодня предельно актуальна.

Она актуальна, в частности, уже и потому, что и в наш век позиции рационализма (особенно благодаря духу «трезвого разумного прагматизма», определяющего все будничное жизнеповедение большей части современного «цивилизованного общества») вряд ли намного слабее, чем в куда более романтическом XIX веке, хотя времена классического философского рационализма Декарта и Гегеля давно как будто бы прошли.

Однако еще больше и острее проблема межличностного диалога актуальна сегодня потому, что именно сегодня о способности искусства раскрывать перед нами внутренний мир художника в его индивидуальной самобытности и неповторимости написано, пожалуй, едва ли не больше текстов, чем обо всех других его свойствах. И вся беда в том, что даже та немалая часть их, которая представляет собою по преимуществу всего лишь игру в понятийный бисер, всецело ориентирована все-таки именно в том господствующем сегодня в художественной критике духе, который и объясняет, почему в нашем мире все больше становится сегодня не только молодых, но даже и совсем немолодых честолюбцев, скупаемых жаждой во что бы то ни стало «самовыразиться» в искусстве всей своей «неповторимостью», хотя бы за душой у них не было ни гроша.

Особенно — в опьяняющей атмосфере беспредельной свободы «самовыражения», характерной для разрушенных, опустошенных и все еще не нашедших себя посттоталитарных обществ.

Конечно, никакая площадная эксплуатация высоких смыслов не может уничтожить их реальную ценность, раз сами в себе они таковой обладают. И потому какие бы горы разнообразной словесной шелухи не были уже и не будут еще произведены по поводу способности искусства доносить до нас внутренний мир художника во всей его индивидуальной неповторимости, они не отменяют высочайшую жизненно-познавательную значимость для нас

этой возможности принять в себя внутренний мир другого именно в этом его качестве — в его личностной самобытности. Да и мародерство не было бы возможно, если бы нечего было грабить. Поэтому существование самонадеянных пустобрехов, жаждущих облагодетельствовать нас своим «самовыражением» в искусстве, никак не может, конечно, обесценить высочайшую принципиальную значимость этого момента в действии искусства, реализующего себя в качестве средства межчеловеческого общения.

Но мы живем не в бесстрастном умозрительном мире всеобщего *чистого разума*, где так очевидны действительные соотношения всех смыслов и где так беспомощны поэтому все глупости и вся ложь, которые творятся каким-нибудь сбившимся с пути, выпавшим из всеобщей связи самонадеянным частным *рассудком*.

И мы живем не в теплой золотой прозрачности высшего, горнего Света, где так хорошо виден и внятен сердцу всякий предмет и всякое движение и свое, и любого другого — из чего они состоят, чем вызваны к бытию и чего стоят.

Мы живем в реальной земной атмосфере нашей реальной жизни, мы дышим не только ее озоном, которого к тому же становится все меньше, но и всеми ядовитыми испарениями тех каждодневных гнусностей, которые совершаются на нашей планете. И мало того, что в густом тумане уже одной этой отравы дышать становится все труднее и все труднее видеть, где есть еще чистый воздух и голубое небо, так со всех сторон на нас накатывают еще и волны самых разнообразных дымовых завес и дурманных наваждений, сознательно или неосознанно, но равно нацеленных лишь на то, чтобы окончательно сбить нас с толку, заставить нас совсем потерять ориентацию в духовном времени и пространстве и принять-таки тьму за свет, ложь за истину, зло за добро, грязь за чистоту, голубое за белое, черное за золотое, безобразие за красоту...

И вот по этой причине тоже совсем не бесполезно послушать поэтому сегодня Толстого — если только нас действительно заботит нынешняя духовная и культурная ситуация как в мире, так и особенно в нашей стране.

И если мы действительно пытаемся хоть как-то разгонять вокруг себя все эти маскирующие дымы и накатывающие разного рода обманных идеологических, социокультурных, эстетических и даже религиозных завес и дурманных потоков.

Причем здесь не так уже даже и важно, какую именно формулу мы предпочтем — раннюю, «мопассановскую», или более позднюю, из трактата «Что такое искусство?».

Потому что стержневые, опорные критерии, из которых Толстой исходил, уясняя и оценивая человеческую значимость специфической деятельности искусства, — эти критерии в глубинной сути обеих этих формул и вообще в течение всей его жизни были у него абсолютно тверды и неизменны. Так что в какой бы период его жизни мы его ни застали, мы все равно услышим от него:

- что «оценка достоинства искусства, то есть чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни»;
- что положение, когда «совершенно стерлось различие между хорошим, передающим добрые чувства, и дурным, передающим злые чувства, искусством», ненормально и опасно;
- что именно в свете этого требования «писатель, который не имеет ясного, определенного и нового взгляда на мир, и тем более тот, который считает, что этого даже и не нужно, не может дать художественного произведения»;
- и что именно поэтому особенно вредны и опасны теории, которые утверждают, будто «для художественного произведения не только не нужно иметь никакого ясного представления о том, что хорошо и что дурно, но что, напротив, художник совершенно должен игнорировать всякие нравственные вопросы, что в этом даже некоторая заслуга художника» (89, 102, 108, 260).

Спору нет, — когда Толстой начинал применять эти критерии на практике, он очень нередко — и чем дальше, тем больше — бывал поразительно прямолинеен, плоскостно примитивен. А иной раз — и почти начисто глух и слеп к тому, что, казалось бы, его художническая душа должна была трепетно чувствовать и приветствовать. То, что пишет он порою в трактате «Что такое искусство?» о Верлене или Бодлере, о Вагнере или Бетховене, о Шекспире или Ростане, просто неловко читать. Такова, увы, участь всех, даже самых верных и добрых идей, когда мы становимся одержимы ими и в этой одержимости не замечаем, как доводим их до абсурда. Не хуже иных добрых намерений, ведущих в ад, они тоже ведут нас в ад прямой неправды, несправедливости, невменяемости. И даже просто глупости.

Но ведь сколько у Толстого и вернейших наблюдений и оценок, рожденных теми же исходными критериями!

Значит, не нужно путать принципы с их практическим применением. Дороги добрых намерений, может быть, и ведут нередко в ад, но на них можно и остановиться, повернуть назад, к их

истокам, еще не замутненным нашими человеческими ошибками, слабостями и грехами. И попытаться найти новую дорогу, способную действительно привести нас туда, куда зовут нас наши начальные намерения.

А вот намерения злые, вопреки заверениям гетевского Мефистофеля, никогда не приведут вас в рай. Они всегда ведут только в ад, как ни меняй маршрут выбираемых для их осуществления дорог, если только не вразумит нас и не выведет нас на совершенно другую дорогу Сам Бог, как он сделал это когда-то со своим гонителем Савлом, преобразив его в великого апостола Своей Любви.

И в этом суть дела.

Она в том, что реальный мир наш насквозь, увы, полюсен, как бы ни обозначать эти полюса: Добро и зло, Истина и ложь, Любовь и ненависть, Жизнь и смерть, Созидание и разрушение, Красота и безобразие. Или — на языке религии, наиболее всеобъемлюще — Бог и дьявол.

И в этом полюсном мире нет дорог нейтральных.

Но зато, скажут нам, в нем есть свобода. И ни у кого нет прерогативы вещать от имени Абсолютной Истины. Тем более — брать на себя ответственность говорить за Бога.

Верно. Свобода — есть. Куда ж от нее денешься?

Но она есть не только как наше право, но и как наша ответственность.

Как право, она разрешает каждому думать, делать, говорить все, что он хочет. Даже вообще отрицать какую-либо ответственность своей свободы, провозглашая относительность и бессмысленность любых норм и принципов.

Вы хотите воспевать то, что по старой традиции именуется похотью и развратом, или эпатировать публику нарочито бессмысленными, самоцельными в своей свободе от какого-либо «высказывания» коллажами из слов, образов, римейков, стилей и т.п.?

Никто вам этого запретить, разумеется, не может. Вы — свободны в своем «самовыражении», в своей «неповторимости».

Но и мы свободны не принимать вашу «неповторимость». Свободны отказываться «заражаться» вашими чувствами, чувствовать в себе вашу душу, настраивать на ее разрушительный для нас лад струны своей души.

Становиться Шелли, Шекспиром, Толстым?

О, да!

Но становиться Сорокиным, Виктором Ерофеевым, Д.А. Приговым?!

Да если есть любители — сколько угодно. Кто же им запретит? Свобода есть свобода.

Но меня лично — увольте.

Что же касается того, что никто не вправе считать себя выразителем абсолютной истины и тем более говорить за Бога, то и это тоже верно. Наглое самозванство никогда никого не украшало.

Но и страх выйти за пределы возможностей, доступных нашей человеческой ограниченности, боязливость, парализующая нашу волю, уводящая от нашего права и обязанности взять на себя ответственность и сказать, как Лютер — «Я здесь стою и не могу иначе», — эта оглядчивость тоже нас не украшает. Можно по-разному относиться к тому, что происходит в Меджугорье, можно верить или не верить в действительность происходящих там явлений Богородицы и в любом случае быть очень осторожными в отношении к Ее Посланиям. Но мне лично очень нравится, в частности, то, что Она сказала однажды своим избранным детям — «Бог не желает видеть вас нерешительными и прохладными»¹. И я не вижу, чтобы это хоть в чем-то противоречило духу и букве Евангелия. Тем более, что такого рода «смирение» отнюдь не избавляет нас от неизбежности выбора и от ответственности за него. Потому что и отказ от выбора — тоже выбор. И выбор совершенно определенный, в той же двухполюсной системе координат, поскольку из этой системы координат нашего мира нам все равно никуда не выпрыгнуть, а пытаться говорить что-нибудь за Бога нам и не требуется. Он ведь давно уже Сам все сказал — и сказал очень просто и ясно, доступно для понимания любого, даже ребенка. И на том, что Он сказал, на Его заповедях, признавать ли за ними сакральный характер или считать их всего лишь императивами так называемой конвенциональной морали, «общественного договора», все равно стоит мир. Так что если наша современная цивилизация еще как-то и держится, то держится только потому, что, стало быть, эти заложенные в нее устои еще не до конца разрушились и еще способны ее держать.

Вот почему хотим мы того или не хотим, а эти устои — объективная реальность нашего мира и объективный к нам его запрос, избежать которого и так или иначе не ответить на него наша свобода все равно не может. Она может либо укреплять эти опоры, либо разрушать — третьего не дано.

Но это значит, что хотим мы того или не хотим, а нам все-

¹ См.: Континент. № 115. С. 260.

таки никуда не деться и от внимательного прищура старых серых глаз, пристально вглядывающихся в нас из-под нависающих лохматых бровей великого яснополянского отшельника, яростного жизнелюба и яростного религиозного реформатора, гениального художника и упрямого моралиста:

— *Ну-ка, что ты за человек?*

Как бы мы ни относились к Толстому, к его прямолинейности, в каких бы крайностях и несправедливостях ни считали себя вправе его упрекнуть, нам все-таки никуда не деться от этого вопроса во всем громадном его толстовском смысле.

Потому что его глазами смотрит на нас всех сегодня и наша современность — отдает она себе в этом отчет или нет. Все равно когда-нибудь отдаст:

— *Ну-ка, что ты за человек?..*

Многие ли не дрогнут сегодня перед неотменимой толстовской требовательностью этого пристального взгляда? Так ли уж уверенно способны взглянуть ему в глаза даже самые уверенные в себе культовые фигуры нашей литературной ярмарки?

Да что говорить — этот экзамен всем нам, пишущим книги, сочиняющим сценарии, ставящим спектакли, снимающим кинофильмы и тем берущим на себя ответственность «заражать» людей нашим «самовыражением», нашей «неповторимостью», выдерживать сегодня очень трудно.

Так ли уж много истины и добра несет в себе наша «неповторимость», чтобы не стыдиться потом за произведенное ею душевное «преображение» нас читающих, нам внимающих?

Опирается ли наше «самовыражение» на твердую основу чего-то действительно достойного?..

Страшно, если нам от всей этой толстовской неотменимости не страшно.

СОЛЖЕНИЦЫН-ХУДОЖНИК

Тема, обозначенная в названии этого этюда, и сегодня¹, как ни странно, звучит все еще не вполне привычно, хотя писательская деятельность Солженицына, уже при жизни признанного классиком, пользуется неослабным вниманием читателей вот уже тридцать лет. Однако на протяжении всего этого времени бурное обсуждение его мировоззренческих концепций и политических взглядов, его историософских построений и его злободневной публицистики до такой степени оттягивало на себя внимание писавших о нем, что до серьезного интереса к нему как к литератору-художнику дело почти не доходило. Мне известна только одна книга, уделившая этой теме если и не вполне достаточное, то все же значительное внимание, — книга Жоржа Нива (только что вышедшая, кстати, в России²). И, кажется, лишь теперь, когда произошло почти полное уже возвращение Солженицына-писателя на Родину, тема «Солженицын-художник» начинает привлекать к себе более заинтересованное внимание. Отчасти, может быть, и по причине достаточно очевидного (как мне представляется в последнее время) превращения собственно общественных выступлений и позиций Солженицына скорее в факт уже исторической и творчески-биографической, нежели непосредственно злободневной, живой значимости.

Задача настоящего очерка и состоит в том, чтобы предложить некоторые тезисы к этому начинающемуся, наконец, обсуждению. А поскольку действительно серьезное и глубокое обсуждение этой темы только еще начинается, мне хотелось бы сосредоточить свое внимание прежде всего на тех, самых, может быть, общих, но по необходимости исходных моментах, которые, на мой

¹ Статья была написана в 1993 году.

² *Нива Ж.* Солженицын. М., 1992.

взгляд, как раз и важно в первую очередь выявить и осознать, приступая к такому обсуждению.

В самом деле: ведь прежде чем углубляться в изучение стиливых или композиционных особенностей прозы того или иного писателя, исследовать приемы его сюжетосложения или тонкости портретной живописи — да и ради действительной успешности такого рода работы, — нужно составить себе хотя бы самое общее, пусть даже во многом гипотетическое представление о самом типе той художественной системы, в рамках которой писатель реализует свои творческие потенции.

Иными словами, его нужно поставить — и осознать — в каком-то типологическом ряду.

И чем увереннее ощущение, что перед нами крупный художник, тем масштабнее должен быть этот ряд.

Но как найти такой ряд, как определить направление, в котором следует искать, чтобы интересующее нас художественное явление обнаружило свое принципиальное структурное своеобразие как определенный тип художественного мировидения?

Убежден, что лишь через определение и осознание того центрального духовного ядра, вокруг которого всегда собрана любая крупная личность, художественная в том числе. Именно в таком ядре находим мы всегда тот глубинный источник ее единства, сокровенная и самобытная энергия которого обнаруживает себя во всем многообразии созданного и свершенного художником — в самом рисунке его судьбы и в характере его творчества, в особенностях его самосознания и в способе чувствования им себя в окружающей реальности, вдвигающих им стимулах и в снедающих его жизненных страстях, — в самих его противоречиях.

Духовный центр личности Солженицына, обеспечивающий столь очевидное и мощное единство его жизненной и творческой судьбы, лежит, несомненно, в области его религиозного мироощущения, миропонимания и самосознания. Это могло оставаться затененным разве лишь при самом начале солженицынского появления в литературе, когда вчерашний зэк, а затем подпольный и полуподпольный летописец ГУЛАГа опасался раскрыть себя, свой взгляд на мир дальше той черты, которая могла бы помешать ему довести задуманное дело до конца и выкрикнуть свой «главный крик». Но сегодня вслед за «Иваном Денисовичем» и «Матрениным двором» мир прочитал уже и «Раковый корпус», и «В круге первом», и потрясение «Архипелагом» переменило уже, кажется, сам состав нашей души, изменило сам способ нашего ви-

дения и чувствования сегодняшней реальности, и лежат уже перед нами все десять томов «Красного колеса», кровавый раскрут которого докатился уже до апреля 17-го, и уже соединились со всем этим и дневниковый «Теленок», и неохватная солженицынская публицистика, обращенная к нам уже и всей окончательной высловленностью прямого солженицынского исповедания и проповеди. И сегодня констатировать, что Александр Солженицын — писатель несомненно религиозного склада, писатель-христианин — это уже почти то же самое, что ломиться в открытую дверь. Да, Солженицын — художник религиозный, это, несомненно, так, и с этого, несомненно, и следует начинать, коль скоро мы пытаемся найти путь к тому духовному ядру, которое лежит в основе и его личности, и его судьбы, и, конечно, его художественного творчества.

Но если это так, то из этого следует и первый важный шаг в движении нашей темы. Понятно, что именно религиозная природа духовного ядра личности и творчества Солженицына и должна указать нам, очевидно, тот духовно-культурный ряд, в типологические параметры которого нам прежде всего следует поставить его прозу. А это значит, что Александра Солженицына нужно рассматривать в непосредственном сопоставлении прежде всего с такими писателями, как Достоевский и Толстой (при всей условности христианства последнего).

И действительно, мир его книг некой глубинной и прочной связью соединен прежде всего с мирами именно их романов, их исповедальной прозы и публицистики. Ибо вселенная, в которой Александру Солженицыну выпало жить и выжить, всегда, какими бы чудовищными безднами ни разверзлась она перед ним, — всегда имела и имеет для него в себе такой же, как и для Достоевского и Толстого, Абсолютный Божественный Центр и Источник Бытия. Источник и Центр, который стягивает ее к себе, который питает ее из себя и без которого жизнь просто лишилась бы для Солженицына всякого смысла, стала бы просто недоступна ему для оценочного различения. Потому-то войти в духовный и художественный мир Солженицына, понять и почувствовать его без этого центрирующего его художественный мир стяжения так же трудно, даже невозможно, как войти без такой же системы абсолютной ориентации и в духовно-художественные космосы Достоевского и Толстого.

Но в мире, безусловно имеющем для тебя такой центр, можно тем не менее по-разному видеть и чувствовать себя, свое призва-

ние, в том числе и художественное. И вот здесь уже между Солженицыным и его великими предшественниками есть в отношении к такому Центру (не говоря уж о самом его понимании) некое очень важное, можно сказать даже принципиальное различие. И оно восходит прежде всего к кардинальному отличию той исторической действительности, в которой жили и осознавали свое человеческое и художественное призвание Достоевский и Толстой, от той, в какой выпало жить и сознать себя Солженицыну.

В самом деле, творчество Достоевского и Толстого уходит своими духовными корнями в ту кризисную духовную ситуацию, связанную с всеевропейским кризисом традиционной христианской религиозности, которая наметилась уже в позднем Средневековье, но окончательно и поистине повсеместно обозначилась именно в XIX веке. Ведь именно в этом веке религиозность практически ушла из реальной жизни общества, «Бог умер», по выражению Ницше, и все те прежние исходные основания морали, права и прочих ценностных установлений человеческого общежития, которые восходили к Божественному Абсолюту, в сущности, рухнули.

Так возникла ситуация открытого, разомкнутого безрелигиозного сознания, которая потребовала постановки вновь всех тех «проклятых» исходных вопросов о смысле жизни, о природе добра и зла, о критериях их разграничения, которые раньше решались в системе религиозного мировидения, покоились на истинах Откровения и были «закрыты» ими. А теперь — потребовали для себя ответов заново.

И это и стало главным духовным делом и основных героев Достоевского и Толстого, и их самих, прошедших каждый свой мучительный путь «перерождения» прежних, безрелигиозных убеждений. Именно в этом «деле» — самая суть их жизни и творчества, определившая собою и тот принципиально новый, по сравнению с предыдущим этапом развития русской и мировой прозы, тип художественного мировидения, который открыл дорогу новому великому направлению в развитии человеческой художественной культуры.

В романах и повестях, написанных в типологических рамках художественной системы, созданной Бальзаком, Флобером, Диккенсом, Тургеневым, Гончаровым и другими близкими им писателями XIX века, художественно воспроизводимый мир жизни строился прежде всего на принципе *социально-психологической* типизации героев, которые рассматривались по преимуществу в

измерении той или иной их репрезентативности для социума и в тех или иных детерминационных связях с ним.

В отличие от этого мира мир прозы Толстого и Достоевского — это мир прежде всего не социального, а *духовно-экзистенциального* измерения жизни человека, мир не столько детерминационной зависимости его внутреннего «я» от общества, сколько его внутреннего суверенного самоопределения в свободном поиске высшей Истины бытия, — мир человеческой свободы, а не человеческой необходимости. Именно это, открытое впервые Достоевским и Толстым, новое измерение художественного изображения человека и его судьбы и преобразило собою весь художественный строй их прозы — от типа главного героя до типа стержневой коллизии, сообщающей движение сюжету. И именно оно, это измерение, и стало центральным в искусстве XX века, почти все главные герои которого, испытывая своей реальной судьбой те или другие альтернативные пути человеческой свободы, обнаружили себя тем самым, конечно же, прямыми потомками героев Достоевского и Толстого, впервые предпринявших отчаянную попытку выскочить из безнадежной пустоты «открытого» внерелигиозного сознания и в своих духовных поисках прошедших через все тяжкие муки безверия и через все мытарства обретения веры¹.

Однако даже при самом общем огляде творчества Александра Солженицына вряд ли кто-нибудь оспорит то, что центральная духовная ситуация его художественной прозы — это, конечно же, ситуация не *поисков и обретения* веры, а ситуация *жизни в вере*.

Да, он тоже прошел, как мы знаем, в лагерях и ссылке через свое «перерождение убеждений», превратившее безбожника и марксиста в глубоко верующего христианина.

Но в его книгах мы найдем разве лишь отдаленные отзвуки этого процесса: мир его творчества — это мир, где Откровение уже состоялось, выбор сделан, вера обретена. И вот теперь в этой вере нужно выстоять.

Выстоять, потому что обретение этой веры Солженицыным произошло на самом краю человеческого существования, в мире такого чудовищного, тотального, всепроникающего зла, кошмарный прообраз которого даже и Достоевскому мог разве только еще мерещиться, — хотя он и прозревал с ужасом, что может и должно произойти с обществом, которое отвергнет Бога и утратит Абсолютный Центр своего бытия.

¹ См. об этом подробнее в работе «Реализм в высшем смысле».

Это мир, где действительная жизнь в вере неминуемо требует настоящего подвига — подвига смертной борьбы с овладевшим этим миром злом.

Именно такой подвиг и становится центральной жизненной и творческой задачей Солженицына, именно так и сознает он смысл своего бытия. И потому высшая его гордость — ощущать себя Мечом в руке Божией, заговоренным рубить и разгонять нечистую силу, а самое страстное моление и желание — «О, дай мне, Господи, не преломиться от ударов! Не выпасть из руки Твоей!»

В этом молении и жажде, в этом постоянном смертном стоянии против дьявольщины — самая суть Солженицына, его духовное экзистенциальное ядро, центр его бытия, жизненного в творческого. Отсюда и неизменный проповеднический его пафос, и все основные особенности его искусства, и тот главный его враг, против которого он подымает все свое человеческое и писательское мужество и которым не случайно становится именно Ложь. Ведь именно Ложь — это самое ядовитое жало и самая коварная личина Зла, самое действенное оружие того «сатанинского государства», в котором он видит «центральное земное посольство Отца Зла» и на поединок с которым он выходит. И потому именно *«жить не по лжи»* и становится той главной заповедью, которую оставляет он в 1974 году своей стране, исчезая в возможное небытие, оказавшееся, к счастью, только изгнанием.

Вот эта-то заповедь, восходящая к тому духовному центру его бытия, вне которого вообще ничего нельзя понять в его жизни и судьбе, как раз непосредственно и структурирует собою, как мне кажется, все главные особенности и его творчества в целом, и его художественной прозы в частности.

Можно ли сказать, однако, что этот несомненно новый, по сравнению с Достоевским и Толстым, тип религиозного самосознания себя и своей задачи в мире, являемый нам жизнью и творчеством Солженицына, находит у него свое выражение и в столь же новой, до того небывалой системе художественного мировидения? В системе, масштабно адекватной или хотя бы соизмеримой с тем художественным переворотом, который совершили Достоевский и Толстой?

Попробуем ответить на этот вопрос, зафиксировав хотя бы в общих чертах те очевидные, бросающиеся в глаза особенности художнического письма Солженицына, которые при ближайшем рассмотрении и обнаруживают как раз свою несомненную генетическую связь именно с центральным духовным ядром его лич-

ности. И прежде всего, как уже сказано, — с проистекающей из этого ядра главной жизненной и творческой его задачей: обличения Лжи.

В первую очередь здесь нужно указать, конечно же, на совершенно особую, резко акцентированную повернутость художественного творчества Солженицына к тому, чтобы быть всегда и прежде всего *предельно правдивым, точным, щепетильно верным действительности*. То есть, в сущности (и фактически), — *почти документальным* свидетельством о жизни.

При этом я имею в виду даже не тот специфический жанр «художественного исследования», в котором написано «Красное колесо» и который, за исключением лишь некоторых попутных привлечений, я охотно оставляю для специального и более подробного рассмотрения в дальнейшем. Я ограничиваюсь — и готов ограничиваться и впредь — опорой лишь на чисто художественную, так сказать, прозу Солженицына, — на «Один день», рассказы, «Раковый корпус», «Круг». Все ведь это тоже, в сущности, своего рода «художественные исследования» — опыты художественной документализации, художественного засвидетельствования Солженицыным некой действительной, живой реальности, действительного наличия тех фактов, событий, людей, — той реальной жизни, о которой он в том или другом случае рассказывает. Недаром, издавая свое Собрание сочинений, он так настойчиво и упорно подчеркивает всякий раз в комментариях, что «и сама «шарашка Марфино», и почти все ее обитатели списаны с натуры», что «образ Ивана Денисовича» сложился из такого-то и такого-то опыта и прототипов, а «остальные лица — все из лагерной жизни, с их подлинными биографиями», что «Матренин двор» — «полностью автобиографичен и достоверен», в рассказе «Случай на станции Кречетовка» описан «подлинный случай», а герои «Ракового корпуса» тоже все или прямо «списаны», или «составлены» из тех или иных реальных «лиц»,

Этой «документальной», «свидетельской» устремленности прозы Солженицына изначально способствовала, по-видимому, и сама естественная природа изобразительного дара Солженицына, несомненно крупного, но прочно привязанного именно к реальной натуре, чуждого парению свободной художественной фантазии. И я еще скажу об этом. Но так или иначе, а установка на свидетельскую достоверность рассказанного всегда, повторяю, не только присутствует, но поистине господствует в художественных изображениях Солженицына. Недаром большая часть из них и

тяготеет поэтому к так называемой «объективной» манере повествования (с позиций почти толстовского высшего «всеведения» и верховной эпической отстраненности). А произведения крупной формы — даже и к своего рода иллюстративной панорамности, в скрупулезном, точно рассчитанном, продуманном до деталей выстраивании которой, кстати сказать, главенствует уже, как правило, не столько самородный изобразительный дар Солженицына, сколько иная, тоже сильно развитая сторона его творческой натуры — комбинационно-рационалистическое мышление прирожденного физика и математика.

Впрочем, в собственно художественных вещах усилия этого математического расчета и выстраивания не переизбыточны и не вступают в противоречие с устремлениями самородной изобразительности, а как бы помогают ей и продолжают ее (в отличие от «Красного колеса», где ситуация более сложная). Во всяком случае в прозе чисто художественного ряда мы имеем перед собою всегда жизненную картину, ориентированную не на то, чтобы подспудно, внутренним движением заложенного в сюжет «силлогизма», «подводить» читателя к какой-то итоговой «идее» (как это характерно для так называемого «тенденциозного» искусства), а чтобы быть прежде всего достоверным образом-информацией, образом-фактом, образом-свидетельством: вот вам картина жизни лагерного барака, вот — некой клеточки советского общества, собранного в палате ракового корпуса, вот — достоверный в своей «точечной» сгущенности отчет о жизни тюремной шарашки...

Но, конечно же, вся эта внешне бесстрастная «объективность» на самом деле — лишь форма и способ реализации той главной страсти, которая ведет Солженицына. Все это, фигурально выражаясь, именно те самые «четыре гвоздя их вранью», о которых мечтал когда-то герой «Круга первого» Нержин, альтер-эго Солженицына, думая о будущем своем писательстве. Ибо весь скрытый пафос любого из этих образов-свидетельств — именно в страстном свидетельствовании против Лжи, обступающей нас со всех сторон, — лжи о режиме, лжи об обществе, лжи о городе и о деревне, о больницах и тюрьмах, об интеллигенции и народе, о том, что праведно, а что нет. Просто Солженицын как художник знает и чувствует (как знал и чувствовал, например, Чехов), что при общении с читателем через объективно-описательный образ результат будет тем больше, задуманное воздействие на него тем «горячее», чем «холоднее» — бесстрастнее, отстраненнее — будет держать себя при этом сам художник. Иными словами, здесь перед

нами всего лишь одна сторона той же самой медали, другая сторона которой дает нам нечто совсем как бы иное — напряженный, отнюдь не лично-индивидуальный только, а как бы исходно-программный, мессианско-проповеднический лиризм творчества Солженицына, находящий свое выражение не только в гражданской страстности его публицистики, но и в биографических рассказах, написанных от собственного лица, и в медитативных «Крохотках», и в очевидно окрашенных автобиографической субъективностью фрагментах «Круга» и «Корпуса». Это начало лирической страстности, открыто выражаемой субъективности так же не случайно и органично для прозы Солженицына, как и ее объективирующая изобразительность, ибо восходит к тому же духовному ядру его личности, служит естественной (и даже, может быть, в чем-то более удобной для него, более свойственной его натуре) формой его самовыражения. Недаром же именно это начало подчинило себе у Солженицына главное оружие всякого писателя — язык, в революционном преобразовании которого, как бы высвобождающем его живую душу от мертвящей фальши стереотипов, потерявших выразительность привычных интонаций, синтаксических штампов и от прочей языковой фальши, находит свой выход все та же глубинная жажда и страсть Солженицына быть во всем и всегда Мечом в руке Божией, заговоренным рубить всякое Зло и Ложь.

Это обстоятельство, кстати, не прошло бесследно, без потерь, для художественного творчества Солженицына: выиграв в личностной субъективной выразительности, обретая резко выраженную окраску индивидуальной стилевой неповторимости (недаром стилевое подражание Солженицыну убийственно для подражающего), выработанный Солженицыным язык превосходно служит ему в его публицистике и в лирико-автобиографических рассказах. Но — нередко мешает в «объективном» пластическом изображении, где слово по исходной функции своей жаждет быть как можно более прозрачным для чистой объективности закрепляемого им образа.

Однако куда более значимо для художественной прозы Солженицына другое, не столь зависящее от словесного выражения место встречи его изобразительного дара и его субъективности, питаемой его религиозным пафосом обличения Зла. Я имею в виду область лепки характеров и расстановки их в систему того или иного взаимодействия. Нетрудно заметить, что и в этой области Солженицын остается удивительно верен самому себе — своему

исходному пафосу и своей главной жизненной и творческой задаче нещадного преследования Лжи и Зла. Именно поэтому уже сам подход его к изображению человека основан, как правило, на порой откровенно моралистически-резком, нередко даже слишком прямолинейном, но всегда ясном и твердом различении той межи, которая пролегает в душе каждого человека между добром и злом и которую не может укрыть от беспощадного света заповеданных Христом истин никакая увертливая ложь.

Этот способ «измерения» человеческой личности — в своей характерности для Солженицына — нагляднее всего, пожалуй (благодаря статистическому закону показательности больших чисел), предстает перед нами в «Красном колесе» — с его колоссальным количеством персонажей. Точно так же наиболее нагляден здесь и соответствующий этому измерению стержневой у Солженицына прием изображения персонажа, нацеленный на моральное просвечивание характера посредством своего рода интеллектуально-духовной провокации: Солженицын как бы внедряется в героя, «вживается» в него и, говоря как бы его голосом, вызывая его на самовыражение, в то же время внимательно, а чаще всего еще и иронически беспощадно следит за тем, соответствует или не соответствует то, что говорит, делает, думает герой, действительной правде его желаний, мыслей, стремлений. Это метод как бы некоего морально-психологического художнического «сыска» — во всяком случае по отношению к персонажам отрицательного плана.

Но — и не только к ним, ибо в том же «Марте семнадцатого», например, так «сделаны» и Николай II, и его министры, и правые, и левые, и монархист Шульгин, и кадет Милюков, и эсер Керенский, и социал-демократ Шляпников, — десятки и сотни других персонажей этой исторической драмы. По справедливому замечанию Жоржа Нива, эта повторяемость приема оказывается — при таком количестве персонажей — даже утомительной.

Но если, может быть, в чисто художественных произведениях Солженицына, где персонажей значительно меньше, такое утомление и не успевает возникнуть, то все же нельзя не признать, что и для них эта «повторяемость» не проходит даром, создавая в целом излишне жесткую в своей однородности художественную систему изображения человека.

Заметьте, ведь Солженицына почти никогда не интересует, например, то, что называется «историей человеческой души» — разве лишь чисто описательное, констатирующее (как в случае с Инно-

кентием из «Круга»). Но не помню, чтобы — динамически, по существу, вовлекая в соучастие и сопереживание. Ситуация открытого сознания, ситуация подлинного духовного поиска с его недоумениями, озарениями, загадками, мучительностью и т.д. его, как уже сказано, вообще не привлекает, он весь уже за ее пределами, там, где он весь уже — «как Божия гроза». Поэтому даже в таких панорамно-интеллектуальных его романах, как «В круге первом» и «Раковый корпус», есть интереснейшие диалоги, но нет диалога как формы внутреннего движения ищущей, стремящейся к обретению какой-то экзистенциальной истины художественно-философской мысли; есть, если только можно так выразиться, полифония констатируемых и представляемых мировоззренческих позиций, но нет подлинной полифонии того духовного их контрапункта, который и вел бы нас к синтезирующему итогу.

Этого нет потому, что вовсе не идеологическая суть той или иной «платформы» (Рубина или Сологдина, например) по-настоящему интересует Солженицына и не принадлежностью к той или иной из этих платформ определяется для него характер его отношения к тому или иному герою. Но — лишь его моральной подлинностью, честной устремленностью к правде — хотя бы даже и пребывая в заблуждении. Это и есть та область, к которой он если не единственно, то более всего внимателен. И потому-то центральной коллизией его сюжетов всегда служит коллизия сугубо морального, вернее — морально-психологического свойства — коллизия поступка, выбора, акта, поведения человека в той или иной, чаще всего поистине критической, на краю бытия ситуации. В центре его художнического внимания тоже оказывается, таким образом, акт свободного человеческого самоопределения, как и у Толстого, и у Достоевского. Но — самоопределения не в духовном поиске, когда героем (и вместе с ним — автором) только еще устанавливаются критерии и цели бытия, а в решимости на поступок в отчетливо ясной, несомненной и уже принятой (если не героем, то автором) системе ценностей, когда проблема состоит уже не в духовной стратегии искания истины, а в жизненной тактике ее практического утверждения.

Это совсем не значит, конечно, что решение второй проблемы «легче» решения первой. Просто проблемы — разные. А что до тяжести, то известно, что как раз именно реальная «тактика» требует порою от человека всей полноты того мужества, на какое он только способен. Потому что даже если понято не только то, в чем общий критерий правды, но и то уже, что «волк» всегда не-

прав, а «волкодав» прав, — все равно встать на сторону волкодава в момент его схватки с волком или самому стать «волкодавом» — акт особой, самостоятельной и очень высокой значимости.

Но все это тем не менее действительно придает художественному миру Солженицына достаточно жесткую моралистическую структуру. А в целом ряде случаев, достаточно типовых для Солженицына, жесткость эта обретает в его прозе еще более однолинейный, я бы сказал даже — порою просто-таки художественно-плоскостный характер. Это происходит, как правило, именно благодаря тем пределам природного художественного дара Солженицына, о которых я уже упоминал.

Дело в том, что природная обреченность этого дара непременно на живую «натуру», на реальный прообраз дает — и может давать — блистательные результаты лишь тогда, когда «натура» эта хорошо Солженицыну известна, когда он действительно способен в нее вжиться, почувствовать ее через себя. А это оказывается для него зачастую практически почти невозможным в силу резкого своеобразия и неуступчивой жесткой нацеленности не столько на понимание, сколько на приговор.

Вот почему так замечателен, так реален и убедителен не только Иван Денисович, но и — смею утверждать это — Ленин («Ленин в Цюрихе»), в котором А. Солженицын дал, в сущности, свой *психологический* автопортрет, почувствовав в своем герое человека родственного психологического склада, такой же одержимости, но с иной «начинкой» — человека иной «идеи».

И вот почему так провальны и Сталин, и Русанов, и все эти Авиэтты, которых математик Солженицын просто рационально конструирует по кажущейся ему верной схеме. Но схема так и остается схемой, какой бы верной она ни была, и лишь обнажает свою моралистическую жесткость. А заодно, попутным неизбежным отсветом, — и жесткость изобразительного принципа, господствующего в персонажном мире Солженицына в целом.

Итак, перед нами, несомненно, тот тип моралистически-героического художественного мышления, который никак, конечно, не назовешь принципиально новым, даже если его духовным содержанием становится утверждение всегда вечно новых истин Откровения.

Вот почему на вопрос, создал ли Солженицын новую художественную систему, хотя бы приблизительно соизмеримую по своей историко-культурной и эстетической значимости с художественными системами Достоевского и Толстого, вряд ли все-таки мож-

но дать утвердительный ответ. Недаром так нередко можно слышать мнение, что проза Солженицына иной раз слишком напоминает прозу так называемого «соцреализма» с его классицистически-героическими параметрами измерения человека, но только как бы «наоборот». Что-то подобное тому, что произошло и с «Лениным в Цюрихе», хотя там процесс шел в ином направлении и с иным знаком: там сам Солженицын оказался вывернут наизнанку. Вот почему и нельзя отказать в остроумии и немалой меткости фразе, принадлежащей одному критику, который сказал, что Солженицын — первый советский антисоветский писатель.

Но — такой он есть. И в этом, может быть, и состоит самый удивительный, а в историко-литературном отношении и самый, может быть, показательный — типологически показательный! — парадокс Солженицына. Парадокс художника, который, не став в своей прозе создателем никакой качественно новой (*типологически* новой!) системы художественных принципов построения характеров, проблемных сюжетных ситуаций и соотношений между реальностью и ее отражением в романном мире, оказал тем не менее совершенно очевидное и мощное воздействие не только на весь духовный строй своих современников, но и на их *художественное* сознание. Недаром без обращения к Солженицыну просто невозможно было бы объяснить ни возникновение и становление в современной русской литературе такого, например, выдающегося явления, как наша так называемая «деревенская проза» 60–80-х годов, ни многие важные особенности творчества даже таких не близких к нему как будто бы писателей, как Ю. Трифонов или В. Аксенов, Г. Владимов или даже В. Маканин. А этого не могло бы быть, если бы его искусство не несло в себе все-таки качества некоей мощной художественной новизны — при всем том, повторяю, что никакой типологически новой системы построения художественного пространства прозы он не создал.

Разгадка этого парадокса в том, что мы имеем здесь перед собой одно из самых, может быть, наглядных выявлений некоей очень характерной историко-культурной закономерности. Я имею в виду те случаи, когда та или иная структурная форма художественного сознания, возникающая в некую эпоху на основе свойственного этой эпохе способа духовного восприятия мира, вдруг и позднее, уже после своего ухода в историю (иной раз даже и через века), вновь обнаруживает способность к живой жизни — способность принять в себя и стать формой художественного закрепления совсем иного, содержательно порою даже прямо противоположного способа

духовной ориентации в мире. Иными словами, она обнаруживает скрытую в ней ранее некую более общую, типовую, более универсальную свою сущность. И когда это происходит, она и сама, оставаясь в основе все той же, преобразуется тем не менее во что-то существенно новое, рождает новые художественные миры, масштаб и поэтическая новизна которых тем значительнее, чем масштабнее тот новый способ мировидения, для которого она тоже становится формой его художественного бытия. И чем более обширная и новая живая жизнь оказывается способной войти в нее, чем мощнее энергия того личностного переживания художником новой исторической судьбы мира, через которое она, эта судьба, всегда только и может войти в мир искусства.

Вот почему *этапным художественным событием* может стать отнюдь не только появление великого художественного гения, которому выпадает судьба стать выразителем исторического мировоззрения, не способного уже вместиться ни в какие прежде существовавшие художественные формы, — то есть художника, непременно требующего для своего мировидения типологически тоже совершенно нового способа построения художественной вселенной. Таких пролагателей эпохальных художественных путей человечества в его истории и вообще было не так уж много — лишь малая часть тех величин, которые населяют его художественный Олимп. Ибо значимой и крупной вехой в развитии художественной культуры может стать и появление художника или художников, которым выпадает вместить духовный опыт переживания некоей новой исторической жизни и судьбы в какие-то уже существующие универсально-типовые художественные формы, еще, как оказывается, способные вобрать в себя и это новое содержание. И тем — обновить эти формы, дать им новую художественную жизнь. Когда это происходит, тогда перед нами и появляются художники такого масштаба, как, например, Томас Манн. Ибо в его творчестве найденный еще Достоевским и Толстым новый способ художественного исследования мира, при котором центральной задачей становится проверка свободного духовного выбора адекватной этому выбору реальной жизненной судьбой героя, обращен к настолько уникальному опыту переживания и осмысления духовных соблазнов, характерных и роковых именно для XX века, что благодаря этому обращению рождается искусство подлинной самобытности и новизны.

Но точно так же, когда героико-моральный способ художественного видения человека в мире, зародившийся (если говорить

о европейской культуре) еще в античные времена, вновь наполнившийся живой жизнью в скульптурно-величественной поэтике классицизма, а затем даже и при соединении с идеологией так называемого социалистического реализма оказавшийся способным отнюдь не к одним только мертворожденным уродцам так называемой секретарской литературы, — когда этот способ художественного видения человека в мире начинает вбирать в себя уникальный религиозный опыт отчаянного и страстного «стояния в вере» на краю адских бездн XX века, тогда перед нами тоже появляется совершенно новое, самобытное, небывалое еще в XX веке героико-моральное (пусть даже и с переходом в морализаторство) искусство Солженицына и близких к нему художников. Старые формы наполняются и преображаются энергией нового духовного опыта, подлинность и сила которого парадоксально удостоверяется всякий раз как победами, так и поражениями того индивидуального и художнического дара, который принимает на себя миссию выразить этот опыт.

Конечно, живой, обладающий непосредственной убедительностью, вкус этих побед и поражений в творчестве Солженицына, схематически обозначенных в моем очерке, можно почувствовать, лишь предприняв более неторопливое, обстоятельное и вдумчивое путешествие по художественным пространствам континента, им созданного. И это — задача по-своему завораживающе-увлекательная.

Но задача эта — уже иная. И она требует отдельного рассмотрения.

1993

ПАРАДОКС ВЕЛИКОГО ЗАТВОРНИКА

Парадокс Солженицына я мог бы уложить в такой тезис: при всей как будто открытости нам в своем страстном писательском пафосе, в своих убеждениях и ценностях Солженицын — один из самых закрытых для нас художников, каких я знаю.

Разумеется, это требует пояснений.

Поясняю.

Толстой сказал как-то: что бы ни изображал художник — святых, разбойников, царей, лакеев, — мы ищем и видим в художественном произведении только душу самого художника. Среди множества формул искусства эта, толстовская, нравится мне больше других потому, что искусство — это для нас и в самом деле отнюдь не одна лишь возможность узнать о жизни что-то фактически новое — о царях, лакеях, святых и т.п. Или — о лагерях, заключенных, их обычных и необычных днях, хотя все это уже и само по себе невероятно важно. О том же, что значило для XX века все, рассказанное нам Солженицыным, и говорить не приходится.

Но общение с искусством — это всегда еще и уникальная возможность выйти за пределы нашей личностной ограниченности, став в нем и через него как бы другой личностью. Ибо искусство дает нам увидеть мир иными глазами, почувствовать иной душой, обнять иным умом и тем позволяет нам как бы присвоить себе личность художника через созданный им мир, в котором сгущено его видение, его чувство жизни. Потому-то чем крупнее, ярче и по-человечески своеобразнее личность художника, тем ценнее для нас общение с его искусством. А чем больше граней неповторимого его «я» открывается нам в этом общении, становясь нашей «собственностью» и позволяя нам самой своей, можно сказать, кожей чувствовать, как именно видит, любит, воспринимает художник жизнь, — тем это общение для нас притягательнее.

Резкое своеобразие художественного мира, вырастающего перед нами из произведений Солженицына, состоит в том, что мы слишком мало встречаем и чувствуем в этом мире не граждански-общественную, не пророческую и проповедническую, не общемировоззренческую и, так сказать, общезначимо нравственную, а вот именно эту, глубинно-психологическую, если хотите — частно-человеческую, интимно-лирическую фактуру его личности. Его целеустремленная воля почти не позволяет появиться здесь ничему, что не было бы напрямую сопряжено с той главной задачей, которую он осознал и принял когда-то как высшую цель и смысл своей жизни — быть Мечом в руке Божией, заговоренным рубить мировое Зло. Потому и человек, всегда размещенный у него во враждебном ему мире — в лагере, в шарашке, в раковом корпусе, в хаосе и распаде предреволюционной и революционной России, в колхозном застенке или в иных режимных отсеках нашей недавней всеобщей социалистической казармы, всегда и интересен ему тоже прежде всего именно в этом развороте к окружающему и давящему его злу — выстоит ли, сумеет сохранить себя как человек, сломается ли, погибнет, превратится в зверя? Это — генерализующий принцип художественной типизации у Солженицына, все взвешивающего на весах добра и зла, правды и лжи, достоинства и подлости, все освещающего ясным и резким моральным светом. А все, что носит более частный, личностный, внеидеологический характер и через изображение чего, вообще-то говоря, как раз и открывается нам наиболее внятно сокровенно-личностное «я» самого художника, отодвигается им по преимуществу на периферию...

Значит ли это, что Солженицыну и в принципе, так сказать, недоступны эти глубинные пласты жизнеощущения, а соответственно — и личностного самовыражения?

Отнюдь! Не говоря уж об удивительных штрихах, уводящих именно к таким глубинам в «Матрене» или в «Крохотках», напомним хотя бы автобиографическое начало «Правой кисти», где автор с такой пронзительной силой рассказывает о том, как он приехал в Ташкент умирать, а его заставили — пожить, и как трепетно и больно начинала входить в него эта подаренная ему жизнь...

А «Раковый корпус», отношения Олега Костоглотова с Вегой и Зоей-пчелкой и те поразительные страницы, когда Олег выходит из больницы в весенний Ташкент, в жизнь? Розовое чудо цветущего урюка, зоопарк, антилопа нильгау на легких стройных ногах, с настороженной головкой и крупными, милыми, доверчивыми глазами Веги..

Но таких страниц у Солженицына мало, и почти все они — лишь о приближении к тому порогу, за которым только и начинается обычная нормальная жизнь со всеми ее женскими модами, зеркалами, белыми воротничками и прочими нормальными своими сложностями, которые так испугали когда-то Костоглотов. Ибо он, как и все герои Солженицына, — из жизни ненормальной, и в ней нет места ни этим сложностям жизни нормальной, ни ее цвету и запаху. Здесь все другое, а оттого и человек в ней совсем другим важен, и жесткая отчетливость идеологически-моральной прежде всего очерченности его психики и его поведения в жестокой реальности XX века оказывается вполне оправданной доминантой.

Но удивительно ли в таком случае, что при всем несомненном писательском величии Солженицына я все-таки — и вряд ли случайно — почти не встречал людей, которые говорили или могли бы сказать мне — это мой любимый писатель? В том особом, личностном звучании этого слова, в каком кто-то из нас может отдать это имя только Достоевскому, другой — Толстому, третий же, к примеру, только Бунину. Для *такой, интимной*, любви, которая рождается всегда лишь из ощущения особой человеческой близости нашего внутреннего мира и мира любимого писателя и которая просто невозможна, если мир этот не открыт нам во всей своей полноте, — для такой любви Солженицын открыт, похоже, лишь очень близким к нему по самой жизни людям. Но — не нам, обычным, далеким от него лично читателям. Из всех великих писателей нашего времени он, несомненно, самый великий от нас затворник, позволяющий общаться с ним в тех лишь пределах, которые он считает в своем общении с нами важными для пользы дела — великого дела борьбы со вселенским Злом.

Но почему я говорю об этом именно сейчас, в дни солженицынского юбилея?¹ Ведь что скрывать — такая художническая его от нас закрытость не может не огорчать, рождая чувство постоянной как бы недоданности, какой-то неполноты нашего с ним человеческого контакта.

Но такова уж, видно, участь писателя-пророка, писателя-проповедника, писателя-аналитика. И это — потрясает и заставляет склонить голову, когда отдаешь себе отчет в том, чем пожертвовал этот праведник, чтобы быть верным своему праведничеству.

¹ Этот этюд был написан и опубликован в «Общей газете» в 2001 году, в дни восьмидесятилетнего юбилея А.И. Солженицына.

Ведь в том-то и дело, что предельная искренность и какая-то особая выразительность и поэтическая сила тех нечастых лирических страниц, о которых я говорил, — это, может быть, самое неопровержимое доказательство того, что именно глубинно-личностные слои человеческого «я» Солженицына как раз особенно органичны для его таланта, едва ли в подоснове своей не лирического!..

Вот почему, когда я думаю об этом солженицынском парадоксе, я, даже и сожалея об утратах, на которые обрекает нас его закрытость, все равно не могу не восхищаться этой его закрытостью. Мне все кажется, что он не остановился даже перед тем, чтобы пожертвовать, может быть, самым сокровенным и важным для него как для художника — пожертвовать, чтобы выкрикнуть свой самый главный крик, сказать нам все, что он сказал и что перевернуло наш мир. И что и было для нас в XX веке невероятно, страшно важно. Этого ведь никто, кроме него, для нас не сделал.

...Но, кто знает, может быть, как раз сейчас, когда подвиг уже совершен, великий затворник даст, наконец, себе волю и ему вдруг захочется, как когда-то Толстому, забыть обо всех на свете российских и мировых бедах и написать что-то *чисто художественное*? И не просто очередную «крохотку», а что-то крупное и цельное из опыта той *нормальной* жизни, которая тоже ведь была уже ему отпущена...

Пусть это будет моим очень личным пожеланием, и пусть окажется оно, может быть, и не очень к месту. Но ведь жизнь неожиданна, а жизнь художника — тем более. И к тому же кто возьмет на себя смелость утверждать, что можно подарить художнику к его юбилею что-то большее, чем наше ожидание от него еще одного — нового и, может быть, совсем уж неожиданного для нас — художнического и человеческого его нам дара?..

РЕЛИГИОЗНО-ДУХОВНЫЙ ОПЫТ ДОСТОЕВСКОГО И СОВРЕМЕННОСТЬ

Вместо заключения

Позволю себе взять обозначенную тему только в одном ее ракурсе — да и то лишь в тезисном формате. Попытаюсь вкратце отразить тот опыт духовного общения с Достоевским, который, выражаясь его же словами, выпал на долю одного из поколений «русских мальчиков» XX века — моего поколения. И на мою долю тоже, разумеется. Может быть, это немного приблизит нас к пониманию того, как и почему духовно-религиозный опыт Достоевского будет непременно востребован и в XXI веке.

Попробую оттолкнуться от всем известного признания, которое сделал когда-то Николай Бердяев в предисловии к своей книге «Миросозерцание Достоевского». «Достоевский, — писал он, — имел определяющее значение в моей духовной жизни. Еще мальчиком получил я прививку от Достоевского. Он потряс мою душу более, чем кто-либо из писателей и мыслителей. Очень ранняя направленность моего сознания на философские вопросы была связана с “проклятыми вопросами” Достоевского».

Мне нет, надеюсь, необходимости доказывать, что такое признание могли бы сделать вслед за Бердяевым очень многие в его поколении.

Но точно так же отнюдь не к ряду исключений, а характеристик относится и тот факт, что человек, который выступает сейчас перед вами, никак, к сожалению, не может сказать о себе, что он уже мальчиком или хотя бы в юности «получил прививку от Достоевского». Скорее, все, что получил он и в школе, и в сталинских временах университета, и в собственной семье, следовало бы назвать прививкой *против* Достоевского.

Конечно, сейчас я знаю: кому-то в моем поколении повезло больше. Но это и были как раз исключения — те очень немногие, кому выпала опасная привилегия вырасти в такой домашней среде или ближайшем окружении, через которые даже и в те опас-

ные времена все-таки смогло дойти до них живое дыхание великих духовных традиций, насильственно перерезанных в октябре 1917 года.

Но я не принадлежал к этим избранныкам и даже не подозревал об их существовании. Я разделил судьбу большинства — судьбу поколения, которое жило в том призрачном мире идей, где безраздельно господствовали химеры марксизма-ленинизма. И хотя Достоевский был, разумеется, прочитан, а в университете — даже и не раз, в этот химерический мир его «проклятым вопросам» было просто не достучаться. Это вряд ли способно вместить в себя сознание современной молодежи, но те, кто жил в том времени и тем временем, хорошо меня, я думаю, понимают.

Куда удивительнее может показаться другое. То, что прививка от Достоевского, полученная Н. Бердяевым еще в детстве, не мешала ему тем не менее переболеть в молодости тем самым революционерством, атеизмом и атеистическим социализмом, против которых так страстно и предостерегал как раз Достоевский. Бердяев побывал, как известно, в марксистах и социал-демократах, а в 1900 году был даже отмечен за свою революционную бойкость почетной политической ссылкой в Вологодскую губернию.

Но в этом тоже была, конечно, своя закономерность, которую здесь не время и не место разбирать, но которую нельзя обойти. Недаром не одного Бердяева и настиг этот искуc: в той или другой форме ему поддались в молодости едва ли не все вожди русского религиозно-философского Ренессанса конца XIX — начала XX века — Вл. Соловьев и Д. Мережковский, К. Леонтьев и даже В. Розанов, С. Булгаков и С. Франк, П. Струве и Л. Шестов, не говоря уж о сотнях и тысячах их менее именитых сверстников, воспитанных в той же среде и в тех же традициях. Им тоже не помогли никакие детские прививки.

Однако если была своя закономерность в том, что никакие прививки, полученные от Достоевского, не уберегли Бердяева и людей его поколения от одержимости атеизмом и революционным радикализмом, то была, несомненно, своя закономерность и в том, что все они и выздоровели потом во многом опять-таки благодаря Достоевскому. Более того — именно ему в первую очередь оказались обязаны и всей последующей своей судьбой. Ведь поистине без малейших преувеличений можно утверждать, что именно творчество Достоевского послужило, в сущности, одним из главных духовных источников формирования такого крупнейшего явления русской и мировой мысли, как русская религиозная философия

конца XIX — начала XX века. Об этом свидетельствуют не только многочисленные прямые личные признания, но и само творчество едва ли не всех виднейших участников этого духовного движения, во внутреннем опыте которых теме Достоевского принадлежит действительно определяющее место. Уже Владимир Соловьев, признанный родоначальник всей этой школы, младший современник и личный друг Достоевского, запечатлел эту глубинную генетическую духовную связь свою с Достоевским в знаменитых «Трех речах о Достоевском», а первой книгой, с которой началась слава его сверстника Василия Розанова, одного из самых своеобразных и «неортодоксальных» участников духовного движения, начатого Вл. Соловьевым, была, как известно, его знаменитая «Легенда о Великом инквизиторе Ф.М. Достоевского» (1891). Точно так же одной из первых книг начинавшего десятилетием позже Льва Шестова, в которой отчетливо звучит уже центральная тема его творчества — тема экзистенциального бунта человека против рабства у «необходимости», была его книга «Достоевский и Нитше. Философия трагедии» (1902). С Достоевского же, с его «проклятых вопросов», начинал и ближайший сподвижник Бердяева, такой же, как и он, бывший марксист Сергей Булгаков — принципиальная для его философского становления как религиозного мыслителя большая статья «Иван Карамазов как философский тип» появилась еще в 1902 году, за двадцать лет до выдающейся книги Николая Бердяева «Миросозерцание Достоевского», одной из значительнейших в его наследии. Через отношение к «розовому христианству» Толстого и Достоевского определял свои позиции даже и столь, казалось бы, далекий от магистральной дороги движения мрачный традиционалист и государственный Константин Леонтьев, а что касается Дмитрия Мережковского, то он написал, как известно, огромное, в двух томах, сравнительное исследование о Толстом и Достоевском (1901 — 1902), ставшее, можно сказать, одним из Евангелий «нового религиозного сознания». Во всем этом ощутимо выявилось, какое мощное духовное воздействие оказал Достоевский на всю эту блистательную плеяду русских мыслителей эпохи русского философского Ренессанса — мыслителей, творчество которых концентрированно вобрало в себя, несомненно, духовный опыт поколений целой эпохи. В истории столетия, протекшего после смерти Достоевского, это было, в сущности, первое крупное и, может быть, самое наглядное историко-культурное и жизненно-психологическое обнаружение того, какого гигантского масштаба явление человеческого духа обозначило свое пришествие в мир

творчеством российского литератора Федора Достоевского. И это было одно из самых впечатляющих и внятных предвещений того, что отныне без прохождения через этот духовный космос, без вбирания его в себя уже не сможет пройти свой путь ни одна живая, духовно ответственная и культурно вменяемая человеческая душа, взыскующая Веры, Истины и Смысла. Поистине можно сказать, что без Достоевского поколения Бердяева просто не было бы.

Но точно так же не было бы без него и моего поколения. Я, во всяком случае, без малейшего преувеличения могу утверждать, что в моей жизни именно Достоевский оказался тем Вергилием, который провел меня через все ступени духовного ада, разверзающегося перед душой, обреченной изначально, от нуля, выстраивать и проходить свой путь познания. И что именно он открыл мне двери в то духовное чистилище, в котором уже забрезжили далекие отблески света и надежды. И не одному мне. Потому что я твердо знаю — точно так же обязаны ему в моем поколении едва ли не все, кому тоже удалось протащить себя через такое же или похожее духовное чистилище.

Я не буду далее развивать эту тему — я просто фиксирую здесь этот факт в качестве второго отправного пункта нашего, как это модно стало выражаться ныне на каждом шагу, *дискурса*. Ибо, в отличие от первого пункта сравнения, здесь наше поколение оказалось уже не *отличным*, а, в сущности, очень в чем-то *сходным* с поколением Соловьева и Бердяева. Мало того — я даже думаю, что если говорить не о результатах работы этих двух поколений, не о масштабах их творческих свершений, а *лишь о процессах их внутреннего духовного становления*, то для нас, поколения 50–60-х годов XX века, разбуженного похоронным стриптизом советского режима над гробом Сталина, Достоевский значил еще больше. Просто уже потому, что нам наше становление — я смею утверждать это — далось потруднее, чем поколению Бердяева.

Да, конечно — процесс выздоровления, пережитый Бердяевым и людьми его поколения и судьбы, потребовал немалых душевных сил и труда. Однако он не затянулся — и именно потому, что начинался не с нуля. «Прививки», полученные в детстве, все-таки помогли и сделали свое дело — этому поколению было на что опереться в своем прошлом. Оно возвращалось к своим истокам, на свою духовную родину, только на время покинутую и теперь вновь обретаемую — уже окончательно, осознанно, зрело.

А вот нашему выздоровлению не могли помочь никакие прежние прививки — их просто не было. У нас не было духовной ро-

дины, нами покинутой, но нас ожидающей. Нам нужно было ее еще только найти. И это была задача, которая потребовала — в самом прямом жизненном измерении — куда большей затраты внутренних сил и реального времени. Недаром и в тридцать, и в тридцать пять лет, когда и Бердяев, и Струве, и Булгаков, и Франк давно уже выросли из марксистских штанишек и вступили в пору своей духовной зрелости, многие из нас все еще были не в силах понять, принять и почувствовать, что они-то и есть наши непосредственные духовные предшественники, с восстановления духовной связи с которыми и предстоит нам начинать.

И вот тем, что этот, свой, рубеж был нашим поколением все-таки достигнут и духовная «связь времен» между нашим поколением и поколением Бердяева, открывшая перспективу дальнейшего движения, все-таки восстановилась, мы обязаны, я убежден и утверждаю это, тоже более всего Достоевскому. Потому что именно он прежде всего заставил нас задать все его «последние» вопросы нашему дрогнувшему в 53-м году марксизму. Он заставил задать их Канту и Гегелю, Спинозе и Фейербаху, Гуссерлю и Камю; вместе с ним и его героями мы измерили все бездны экзистенциального одиночества, затерянности и бессмысленности существования в духовном и интеллектуальном вакууме природного и духовного космоса, из которого изгнан Бог, и вместе с ним пережили и всю нравственную антиномичность для земного сознания той картины мира во главе с мироуправляющим Богом, которую предлагала традиционная вера. И, наконец, именно через его духовный космос, до времени закрытый от нас нашей слепотой, но ожидавший нас в его книгах, которые, в отличие от книг Бердяева или Соловьева, Розанова или Флоренского, были все-таки не под запретом и вполне нам доступны, открылись наши глаза и на наследие русской религиозной философской мысли конца XIX — начала XX века, началось наше созидание и обретение нами нашей новой духовной родины.

Вот почему я, человек совсем другого времени, среды, воспитания и судьбы, чем Бердяев и его поколение, могу сегодня, через восемьдесят лет после выхода его книги о Достоевском, тоже сказать вслед за Бердяевым — и с не меньшим, если не с большим основанием и правом, чем он, — что Достоевский имел определяющее значение в моей духовной жизни и в жизни тех, кого я могу считать своими братьями по веку и по духу — моим поколением. Тому, кстати, есть немало и других, самых разных, свидетельств и признаний — от Сергея Аверинцева до Юрия Карякина.

Для чего, однако, я провел это сравнение?

Мне кажется, в этом очевидном сходстве двух опытов духовного выздоровления через Достоевского, пережитого двумя столь разными как будто бы поколениями «русских мальчиков» XIX—XX веков, проглядывает опять-таки некая закономерность, которую полезно разглядеть, коль скоро мы пытаемся рассуждать о роли религиозно-философского наследия Достоевского для нашей современности.

Действительно, оба эти опыта были опытами высвобождения из мертвенного мира атеистического революционерства и обретения иного измерения мировидения — религиозно-философского. В конечном счете — измерения веры.

Разумеется, это не значит, что именно Достоевский пробудил, так сказать, веру в сердцах тех, на кого он так мощно повлиял. Вера вообще не обретается никаким *дискурсом*, даже очень мощным художественным. Но то, что для всякого интеллектуально вменяемого человека огромное значение в выборе и в самой способности его к какой-либо экзистенциальной позиции имеет состояние его духовного, мировоззренческого поля, системная упорядоченность метафизического состава его воззрений на жизнь, тоже очевидно. Даже самая мощная и убедительная для разума человека религиозная философия не может породить веру, но она готовит в человеке духовную почву, на которой вера, коль скоро человеку повезет и она ему будет подарена, способна укорениться скорее и прочнее, чем на поле, заросшем философскими сорняками.

Именно в этом, конечно, и состояло прежде всего излечивающее воздействие духовного опыта Достоевского, запечатленного в его романах, на тех, чье мировидение проистекало из противоположных источников. Бердяев был совершенно прав, когда писал, что Достоевский был не только великим художником, но также *великим мыслителем и великим духовидцем — гениальным диалектиком, величайшим русским метафизиком*. И что творчество его есть настоящее *пиршество мысли*, пиршество *глубочайшего знания о человеке и мире*, обогащение которым и есть одна из главных ценностей общения с его художественным миром, ибо в нем именно идеи играют огромную, *центральную* роль. Достоевский никогда не смог бы стать тем, чем он стал и для поколения Бердяева, и для нашего поколения, если бы он не был именно таким — величайшим художником-метафизиком. И если бы его художественная метафизика не была победительна своей глубинной неотразимой истинностью, способной воздействовать именно этой,

духовно-концептуальной мировоззренческой своей мощью. Во времена Бердяева это нужно было еще доказывать, но сейчас, кажется, это очевидно даже тем, кто принимает скорее «горнило сомнений» Достоевского, чем его «осанну».

Но если это так, то не здесь ли лежит и ответ на вопрос о том, какая судьба может ожидать художественную метафизику Достоевского в XXI веке? Ведь это, в сущности, вопрос о том, может ли быть и будет ли эта метафизика востребована так же, как она была востребована поколением Бердяева или нашим поколением.

Но что же здесь неясного?

Да, будем надеяться, что те формы радикалистского атеизма, которым переболели эти два поколения, больше не будут уже ни для каких поколений столь же соблазнительны. Хотя, конечно, надеяться на это трудно. Но даже если надежда эта и сбудется, разве тот духовный запрос, на который ответил этим поколениям Достоевский, не включает в себе некоего более широкого, в сущности — универсального содержания и разве в этой своей содержательности он не актуален в наше время или перестанет быть актуальным в обозримом будущем?

Увы — хотя одновременно и к счастью — можно с уверенностью сказать, что в нашем постоянно и неуклонно все более секуляризирующемся мире (несмотря на все шумно рекламируемые «религиозные возрождения») у миллионов и миллионов молодых людей, оболваненных либо самим этим миром, либо даже той или иной конфессиональной псевдорелигией, постоянно просыпается и будет просыпаться, как только начнет в них брезжить, как это и свойственно человеку, какая-то потребность вменяемой жизни, все тот же ряд неотменимых кардинальных метафизических вопросов бытия, пробиваясь к ответам на которые прошел свое горнило сомнений и Федор Достоевский? Увы — и к счастью — эта ситуация, когда человек заново, едва ли не с нуля вынужден выстраивать свой духовный космос, ситуация, которую я называю ситуацией открытого сознания, является неизбежным порождением одновременно двух всеобъемлющих духовных кризисов, определяющих наше время — кризиса религиозного сознания и кризиса гуманизма. А потому она и стала уже в жизни человечества поистине *универсальной* и никогда уже, вероятно, не исчезнет. А значит не исчезнет и духовный запрос, порождаемый этой ситуацией — потребность найти какие-то ответы на все эти неотменимые экзистенциальные «последние вопросы» человеческого бытия.

Но разве появился в мире какой-то другой художник-метафизик, который если и не с большей, то хотя бы с такой же силой, обнаженностью, с таким же универсально всеобъемлющим и глубинно целостным захватом способен поставить перед таким сознанием все эти фундаментальные вопросы бытия и пережить их вместе с теми, кто обратился к нему за ответами на них через своих героев?

Вот почему я убежден, что Достоевский и в XXI веке будет одним из самых востребованных писателей мира. Если, конечно, не родится тот, кто заслонит его собою именно на его духовной стезе. Но такого не бывает — всякий великий этап развития духа, имеющий непреходящее значение и не отменяемый последующим его развитием, получает свое единственное уникальное бытие. И как невозможен новый Шекспир, так невозможен и новый Достоевский. И как всегда, пока живет Человечество, оно будет читать Шекспира, так всегда оно будет читать и Достоевского. Потому что Достоевский как величайший художник-метафизик нашего времени (хотя он и не только художник-метафизик) и был послан в этот мир именно для того, чтобы ответить на жгучий духовный запрос людей, очутившихся в ситуации откровения — в ситуации духовного вакуума. И он был послан человечеству — через Россию, как *ее* слово, выстраданное ею всем ходом *ее* истории, всей полнотой *ее* культуры.

Вот почему в заключение мне остается только еще раз согласиться с Бердяевым, который не побоялся сказать, что «Достоевский и есть та величайшая ценность, которой оправдает русский народ свое бытие в мире, то, на что может указать он на Страшном Суде народов».

Конечно, очень тяжело думать (хотя чем дальше, тем все больше приходится), что народ наш только Достоевским или Толстым и способен оправдать свое бытие в мире.

Но то, что и при самой печальной исторической его судьбе такое оправдание у него все же есть, для меня тоже очевидно.

Краткая библиографическая справка

1. *«Философский роман Лермонтова»* — впервые: Новый мир. 1964. № 11. Первоначальный текст перерабатывался в 1987 и в 2005 гг.
2. *«Завещание мастера»* — впервые: Вопросы литературы. 1968. № 6. Текст неоднократно дорабатывался для последующих публикаций.
3. *«Вопрос жизни и мытарства «разумной веры» Льва Толстого* — впервые: Наука и религия. 1978. № 9 и 10 (под названием «Мытарства веры на путях разума»). В дальнейшем статья трижды подвергалась переработке для новых публикаций.
4. *«Испытание Писаревым»* — впервые: Литературная учеба. 1979. № 5.
5. *«Как человеку жить надо»* — впервые в качестве предисловия к кн.: *Толстой Л.Н. Повести. Рассказы*. М., 1985.
6. *«Диалог Белинского и Достоевского: философская алгебра и социальная арифметика»* — впервые: Знамя. 1986. № 6.
7. *«Реализм в высшем смысле»* — впервые в книге «По живому следу. Духовные искания русской классики» (М., 1986), хотя некоторые положения работы были впервые высказаны уже в статье «Совсем тут другие причины» (Вопросы литературы. 1972. № 10), написанной автором совместно с Н. Денисовой, с разрешения которой отдельные ее фрагменты использованы и в тексте, помещенном в этой книге.
8. *«Роман-прощанье, роман-предвестье»* — впервые в качестве послесловия к кн.: *Достоевский Ф.М. Униженные и оскорбленные*. М., 1989.
9. *«Безусловное рагу из условного зайца»* — впервые: альманах Витторио Страды «Россия/Russia» (Венеция. Вып. 7. 1991).
10. *«Русская проза чегемского мудреца Фазиля Искандера»* — впервые в качестве предисловия к Собранию сочинений Фазиля Искандера (В 4 т. Т.1. М., 1991).
11. *«Солженицын-художник»* — впервые: Континент. 1993. № 75. Статья написана на основе доклада, прочитанного на симпозиуме по творчеству Солженицына в Италии в 1992 г.
12. *«Красота зла»* — впервые: Континент. 1993. № 76.
13. *«Между отчаянием и упованием»* — впервые: Континент. 1995. № 83.
14. *««Осанна» или «Горнило сомнений»?»* — впервые: Континент. 1996. № 90 — к 175-летию юбилею Достоевского.
15. *«От Шигаева — к Великому Инквизитору»* — впервые там же.
16. *«Парадокс великого затворника»* — впервые в «Общей газете» в 2000 г. — к 80-летию юбилею писателя.
17. *«Достоевский и наш современный мир»* — впервые: Октябрь. 2002. №3. Статья написана на основе доклада, прочитанного на одном из конгрессов по Достоевскому в 2001 г.
18. *«Самостояние дара. Книга жизни Юлия Кима»* — впервые в качестве предисловия к кн.: *Юлий Ким. Однажды Михайлов*. М., 2004.
19. *«Ну-ка, что ты за человек?..»* — впервые: Континент. 2004. № 121.

Фотопортрет автора на обложке
Саши Мановцевой

Игорь Иванович Виноградов

**ДУХОВНЫЕ ИСКАНИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

Редактор *В.И. Масловский*
Художник *О. Комарова*
Корректор *А. Лазуткина*
Компьютерная верстка *Л. Фирсовой*

Подписано в печать 17.10.05. Формат 60х90/16. Бумага писчая.
Гарнитура NewtonC. Усл. печ. л. 42,0. Уч.-изд. л. 42,6. Тираж 2000 экз. Заказ №

ЗАО «Издательство “Русский путь”»
109240, Москва, ул. Нижняя Радищевская, д. 2
Тел.: (095) 915-10-47. E-mail: info@rp-net.ru

Отпечатано в ОАО «Полиграфкомбинат детской литературы».
170040, г. Тверь, проспект 50-летия Октября, д. 46