
ЭСТЕТИКА ДОСТОЕВСКОГО

1

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

Это отнюдь не означает, однако, что в ходе писательского развития Достоевского у него не выработалось своего, устойчивого отношения к искусству и что в эстетических взглядах и суждениях, которые он высказывал в разное время в своих романах, статьях или висьмах, нельзя отыскать глубокой внутренней логики, выделить общие устойчивые, определяющие тенденции. Высказывающиеся отрывочно, в различное время, иногда по частному и случайному поводу, суждения Достоевского о литературе и искусстве обладают — если говорить о главном и определяющем в них — замечательным внутренним единством. И все же единство это не дает исследователю права — как бы это ни казалось порой соблазнительным — пытаться представить эстетические воззрения Достоевского как некую последовательную и продуманную теоретическую систему, которая могла бы быть поставлена в один ряд с другими философско-теоретическими эстетическими учениями древнего и нового времени. Ибо и в своих эстетических воззрениях Достоевский оставался прежде всего художником, исходившим при решении любых вопросов искусства из тех проблем исторической жизни

его эпохи, которые он стремился воплотить в своих произведениях. К этому внутреннему центру тяготеют — так или иначе — любые, хотя бы и высказанные им мимоходом, разрозненные эстетические суждения и замечания.

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

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

¹ Впрочем, еще в 1921 году А. Г. Горнфельд писал, на наш взгляд, справедливо: «У Достоевского, конечно, больше, чем у какого бы то ни было писателя, героев, с нашей точки зрения,

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

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

Подобно многим своим современникам, Достоевский достиг вершин реалистического искусства, пройдя через школу романтической эстетики, оставившей заметный след в его творчестве. Его письма к брату 1838—1844 годов — яркое свидетельство его тогдашнего романтического умонстроения. Тем важнее более внимательно, чем это делается обычно в общих работах о Достоевском, проследить уже в его юношеских письмах формирова-

неуравновешенных, душевнобольных, ненормальных. Но какую ничтожную роль в определении их смысла, в оценке их существа, их характера, их идеологии играет то, что они представляются психиатру созревшими для его лечебницы. Как ясно теперь, что не о больных и не для больных пишет Достоевский, а для всех и обо всех, о нас, о тех, кто считается нормальным» (Горнфельд А. Г. Боевые отклики на мирные темы. Л., 1924, с. 251).

ние тех зачатков реалистической мысли, которые способствовали переходу молодого Достоевского в 1844—1845 годах от романтизма к реализму.

Основной мотив писем Достоевского 1838—1844 годов — постоянно ощущаемое резкое противоречие с окружающим миром. Достоевского тяготит то унижительное положение, в котором он находится в училище — «без копейки денег», его не удовлетворяют военные науки и казенная обстановка, он чувствует себя в училище чужим и духовно одиноким. Лишь книги любимых авторов — Гомера, Шекспира, Шиллера, Корнеля, Расина, Пушкина, Бальзака, Гюго, Гофмана, — переписка с братом, общение с немногими друзьями поддерживают будущего писателя духовно и питают его веру в себя и человечество.

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

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

щает отчасти того страстного полемиста и мастера художественной диалектики, каким Достоевский предстает перед нами в своих великих романах.

К сказанному следует прибавить другое. Широко распространено мнение, что, ставя в центр своего внимания проблему человека, молодой Достоевский подходит к ней под знаком не истории, но антропологии. Подтверждение этого исследователи обычно видят в известных словах из письма Достоевского к брату от 16 августа 1839 года: «Человек есть тайна. Ее надо разгадать... я занимаюсь этой тайной, ибо хочу быть человеком» (Письма, II, 550). Анализ приведенных слов в контексте других суждений Достоевского не позволяет согласиться с их традиционным толкованием. «Не дух времени, но целые тысячелетия приготовили бореньем... развязку в душе человека», — пишет Достоевский еще в 1838 году о характерах героев одного из своих любимых писателей — Бальзака (Письма, I, 47). Таким образом, «человек» и его «душа» мыслятся уже семнадцатилетним Достоевским если и не как выражение «духа времени», то как исторический продукт «тысячелетий». Их «разгадка» необходимо включает в себя, в понимании юного мыслителя, познание истории человечества и человеческой культуры.

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

«Гомер дал всему древнему миру организацию и духовной и земной жизни...» — замечает Достоевский (Письма, I, 58). Аналогичную роль для нового времени, с точки зрения молодого Достоевского, сыграл

Христос (Письма, I, 58). Характеры Шекспира, Шиллера, Корнеля, Расина, Бальзака, Гюго воплотили в себе, по Достоевскому, дух современной культуры, ее «борения», так же как характеры, созданные Гомером, воплотили «дух» и «борения» человека классической древности.

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

Симптоматично для направления развития эстетических идей и вкусов будущего писателя то, что интерес к трагическим образам и темам мировой литературы

¹ См. об этом: Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского. — В кн.: Творчество Достоевского, 1821—1881—1921. Под ред. Л. П. Гроссмана. Одесса, 1921, с. 41—62.

сочетается у него уже в юношеские годы с настороженным отношением к «мрачной мании характеров байроновских», которым Достоевский предпочитает «прекрасное, возвышенное создание», «правильный очерк человека», какие он находит у Шекспира, Шиллера, Пушкина, Гюго (Письма, I, 56). Для юного Достоевского, как и для Пушкина 30-х годов (при всем восхищении их творчеством английского поэта), «Байрон был эгоист» — поэтому в характер его, по словам Достоевского, закралось немало «ничтожного» и «суетного», неприемлемого для «чистых», «возвышенно-прекрасных» душ (Письма, I, 51). Позднее Достоевский во многом пересмотрел этот ранний отзыв о Байроне, посвятив в 1877 году в «Дневнике писателя» блестящие строки характеристике значения поэзии Байрона и байронизма в связи с культурно-историческими переживаниями человечества после Великой французской революции XVIII века (26, 113—114), но его юношеское отрицательное отношение к «мрачной мании характеров байроновских» трудно признать случайным для будущего создателя образов Раскольников, Ставрогина, Ивана Карамазова.

Нельзя не обратить внимание, анализируя ранние письма Достоевского, на звучащее в них постоянное требование от искусства и поэзии не только чувства, но и «мысли», «философии», «гениальных идей» (Письма, I, 50, 51, 58). Достоевский восхищается романами Бальзака, так как видит в них «произведения ума вселенной» (Письма, I, 47). Поэзия и философия, с его точки зрения, родственны друг другу: «поэт в порыве вдохновения разгадывает бога, следовательно, исполняет назначение философии... философия есть тоже поэзия, только высший градус ее!» (Письма, I, 50). Полагая, что «мысль зарождается в душе», и отводя уму по сравнению с душой и сердцем вторичную роль «орудия, машины, движимой огнем душевным», молодой Достоевский в то же время считает, что поэзия и философия (в отличие от других видов умственной деятельности, протекающих в «области знаний», где «ум человека... действует независимо от *чувства*») должны быть основаны на согласной деятельности «сердца» и «ума», чувства и духа, позволяющей человеку проникать в мир «мысли», разгадывать тайны природы и человеческой души. Утверждение близости поэзии и философии, необходимости присутствия в искусстве наряду

с «сердцем» — «мысли», «гениальных идей», глубокая вера в величие вселенной и человека и напряженный интерес к его драматическим «борениям», которые — результат сложной работы «тысячелетий», — эти эстетические идеалы молодого Достоевского во многом подготовили его последующий переход от романтизма к реализму. В то же время они вошли в измененном виде в его последующую реалистическую эстетику и сообщили ей особые типологические черты и ту индивидуальную окраску, которые составляют историческое своеобразие эстетики великого русского романиста.

2

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

В первобытных патриархальных общинах, заметил Достоевский в 1864 году в записной книжке, человек жил «массами», *непосредственно*. Но вслед за этим наступила «цивилизация», способствовавшая развитию личности и личного сознания. Она исторически неизбежно привела к отрицанию высокоразвитой личностью «авторитетных, патриархальных законов масс» и создала «враждебное, отрицательное отношение» между личностью и массой. Эта вторая, с общен исторической точки зрения, ступень общественного развития, затянувшаяся, по мысли Достоевского, на многие столетия, обнимающая эпоху дворянской и буржуазной цивилизации, представляет мучительное, кризисное состояние истории человечества. Оно одинаково мучительно и для общества в целом, и для отдельного человека. Разобщенный с народом, человек «чувствует себя плохо, тоскует, теряет источник живой жизни, не знает непосредственных ощущений и все сознает». Но эта вторая, мучительная ступень в развитии человечества — «распадение масс на личности, иначе цивилизация» — не окончательное, а временное, «переходное»

состояние в истории культуры. На третьей, искомой, более высокой ступени развития отдельный человек должен вернуться в массу, не отказываясь при этом от положительного завоевания прежней истории: достигнутого им «полного могущества сознания и развития». Лишь на этой почве возможно достижение человечеством гармонии, утраченной на заре его развития вместе с разрушением прежних, наивно-патриархальных форм общественной жизни¹.

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

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

Вслед за социалистами-утопистами начала и середины XIX века Достоевский полагал, что «золотой век» — не только отдаленное прошлое, но и будущее человечества, а потому и вечный его идеал. На определенной ступени своего развития, в силу неотвратимых внутренних законов последнего, все человечество в целом, отдельные народы, каждый отдельный человек

¹ См.: Фриллендер Г. Реализм Достоевского. М.—Л., 1964, с. 36 (ср.: 20, 191—194).

эпохи цивилизации неизбежно должны, в силу железной необходимости, расстаться с патриархальной «гармонией», вступить в мир напряженных противоречий, борьбы и страданий. Но и в мире, где господствуют суровые законы борьбы и разъединения людей, мечта о «золотом веке», стремление к гармонии и единению не могут потерять для человека своей прелести, возвышающей и облагораживающей роли. Идеал социальной и эстетической гармонии, мечта о «золотом веке» — могучая сила добра и красоты в мире, где царят зло, корысть и страдания; они не только напоминают человечеству о прошлом, но и служат для него призывом, высшим эстетическим и нравственным критерием в настоящем, своего рода компасом, направляющим человечество по правильному пути движения к будущей гармонии. В этом — по Достоевскому — заключается «вековечное» значение античного идеала красоты, творчества Гомера, Рафаэля, Тициана, Клода Лоррена, Пушкина для того мира, историческим свидетелем и участником жизни которого ощущал себя автор «Преступления и наказания» и «Братьев Карамазовых», — мира, который — по его художественному диагнозу — достиг высшей точки на пути от патриархальной «гармонии» к «химическому» разложению всех традиционных, освященных веками семейных и общественных связей и где поэтому замутились все источники «живой жизни».

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

«Потребность красоты и творчества, воплощающего ее, — неразлучна с человеком, и без нее человек, может быть, не захотел бы жить на свете. Человек жаждет ее, находит и принимает красоту *без всяких условий*, а так, потому только, что она красота, и с благоговением преклоняется перед нею, не спрашивая, к чему она полезна и что можно на нее купить. И, может быть, в этом-то и заключается величайшая тайна художественного творчества, что образ красоты, созданный им, становится тотчас кумиром, *без всяких условий*. А почему

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

он становится кумиром? Потому что потребность красоты развивается наиболее тогда, когда человек в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе, то есть когда *наиболее живет*, потому что человек наиболее живет именно в то время, когда чего-нибудь ищет и добивается; тогда в нем и проявляется наиболее естественное желание всего гармонического, спокойствия, а в красоте есть и гармония и спокойствие... Красота присуща всему здоровому, то есть наиболее живущему, и есть необходимая потребность организма человеческого. Она есть гармония; в ней залог успокоения; она воплощает человеку и человечеству его идеалы» (18, 94).

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

Достоевский характеризует в той же статье свою эпоху как «время стремлений, борьбы, колебаний и веры» (18, 95). «Мощная, полная жизнь», какую современный человек находил отраженной в «Илиаде» Гомера или в лучших образцах древнегреческой скульптуры, — указывает писатель, — давно отошла в прошлое. Но именно поэтому идеал красоты, сохраненный в образах античного искусства как отблеск «великого», цельного, гармонического «момента народной жизни», так дорог мыслящему человеку позднейшей, менее цельной, более противоречивой и дисгармонической эпохи. «В муках жизни и творчества бывают минуты не то чтоб отчаяния, но беспредельной тоски, какого-то безотчетного позыва, колебания, недоверия и, вместе с тем, умиления перед прошедшими, могущественно и величаво законченными судьбами исчезнувшего человечества. В этом энтузиазме (байроническом, как называем мы его) перед идеалами красоты, созданными прошедшим и оставленными нам в вековечное наследство, мы изливаем часто всю тоску о настоящем, и не от бессилия перед нашею собственною жизнью, а, напротив, от пламенной жажды жизни и от тоски по идеалу, которого в муках добиваемся» (18, 96). Ссылаясь в качестве подтверждения своей мысли на стихотворение А. А. Фета «Диана», где выражены одновременно восторг современного человека перед античным идеалом красоты и элегическое ощущение исторической неповторимости, невозрожденности этого идеала в настоящем, Достоевский так формулирует поэтическую идею стихотворения Фета (и вместе с тем сущность отношения

современного человека к античному идеалу красоты вообще): «...богиня не воскресает, и ей не надо воскресать, ей не надо жить; она уже дошла до высочайшего момента жизни... после которого она прекращается, — настает олимпийское спокойствие». Для современного же человека — сына эпохи «стремлений» и «борьбы» — «бесконечно только одно будущее, вечно зовущее, вечно новое, и там тоже есть свой высший момент, которого нужно искать и вечно искать, и это вечное исцеление и называется жизнью, и сколько мучительной грусти скрывается в энтузиазме поэта! какой бесконечный зов, какая тоска о настоящем в этом энтузиазме к прошедшему!» (18, 97).

3

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

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

По мысли Достоевского, которую нельзя не признать гениальной для его эпохи, исторически возможны два различных, закономерно сменявших один другой типа художественного творчества: произведения представителей первого из них (какими в глазах великого писа-

теля были Гомер или Рафаэль) гармоничны по своему внутреннему строю, причем их эстетическая гармония — отблеск живой, реальной гармонии «здоровой» и «полной» общественной жизни. Этот тип художественного творчества и его создания отнюдь не теряют для человечества своей ценности после того, как мощь и полнота народной жизни, свойственная гомеровской эпохе или эпохе Возрождения, уступили место «времени стремлений, борьбы, колебаний и веры» со всеми присущими этой новой эпохе «муками жизни и творчества». И для человека, живущего, по определению Бальзака, в период «великой социальной болезни»¹, здоровье более притягательно, чем болезнь, а следовательно, гармония и красота никогда не смогут потерять над ним своей «вековечной» власти. Более того: именно у человека, находящегося «в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе», стремление к красоте и гармонии, как в жизни, так и в искусстве, становится особенно обостренным, а потому он в известной мере даже сильнее и глубже способен чувствовать и ценить красоту античного искусства, красоту Рафаэля или Пушкина, чем их непосредственные современники. И вместе с тем художник этой новой эпохи должен искать для себя в искусстве других путей, чем Гомер или Рафаэль, ибо реальное содержание жизни и человеческих стремлений его времени требует для своего выражения других эстетических закономерностей, форм и методов.

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

Мало того. В самом искусстве более здоровых и гармонических, по мнению Достоевского, эпох, у художни-

¹ Бальзак об искусстве. Сост. В. Р. Гриб. М.—Л., 1941, с. 281.

ков много в целом психологического склада Достоевский стремился отыскать истоки интересовавших его самого как романиста сложных социальных и морально-психологических проблем своего времени. Этим объясняется двойственность, нередко поражающая нас в его высказываниях об античности, Рафаэле, Пушкине, Шиллере и других писателях прошлого.

В цитированных отрывках из статьи «Г. — бов и вопрос об искусстве» выражено восхищение Достоевского гармонией и красотой античного мира и античного искусства периода его наивысшего расцвета. Однако за исключением названной статьи и приведенных выше восторженных строк о Гомере в юношеских письмах к брату, мы почти не находим у Достоевского страниц, посвященных классической античности. Внимание Достоевского — романиста, психолога и публициста — гораздо чаще привлекала не эпоха расцвета, а эпоха упадка античного мира, вызывавшая у русского романиста многочисленные и разнообразные ассоциации с современностью. Отзвуки размышлений, рожденных изучением этой эпохи, мы встречаем в столь различных произведениях Достоевского, как «Записки из Мертвого дома» и «Братья Карамазовы»: в первом один из обитателей омского острога, а во втором — Федор Павлович Карамазов сближаются по своему психологическому складу (и даже по внешнему облику) с развращенными римскими патрициями времен упадка. А в статье «Ответ «Русскому вестнику» (1861), анализируя импровизацию итальянца из «Египетских ночей» Пушкина, Достоевский дал замечательный психологический анализ настроений позднеантичного общества. На основе нарисованной Пушкиным картины любовного вызова Клеопатры он выткал свой собственный «мрачно-фантастический», прихотливый узор, значительно стойдя при этом от первоисточника и осложнив психологию пушкинской героини (19, 135—136). Припомним, что в «Преступлении и наказании» лицо Сикстинской мадонны сопоставлено со скорбным лицом русской крестьянки-юродивой (5, 502), что евангельский образ Христа преломился у Достоевского в образе одновременно «святого» и «юродивого» князя Мышкина, наконец, что в творчестве Пушкина его больше всего привлекали «Цыганы», «Борис Годунов», маленькие трагедии, «Пиковая дама», «Медный всадник», то есть вещи отчетливо выраженного трагедийного плана, в ко-

торых Достоевский искал и находил истоки волновавших его самого как писателя современных ему драматических конфликтов общественного и личного бытия.

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

4

Глубокое, восторженное преклонение перед духовным здоровьем, гармонией и красотой античности, Рафаэля, Пушкина и в то же время мужественное сознание того, что современная ему больная и дисгармоническая «текущая» действительность требует для своего воплощения иных, более сложных форм художественного творчества, — эти две взаимосвязанные стороны эстетики Достоевского обусловили наличие принципиального, никогда не исчезавшего рубежа, отделявшего эстетику Достоевского от эстетики славянофилов, некоторые идеи которых Достоевский разделял в 60—70-х годах, и сближавшего его эстетические взгляды объективно с эстетикой Беллинского и вообще демократического лагеря в русской литературе и общественной мысли той эпохи.

«Отдельная личность есть совершенное бессилие и внутренний непримиренный разлад, — писал А. С. Хомяков в статье «По поводу Гумбольдта» (1849). — Она до такой степени неспособна быть началом или источником искусства, что всякое ее проявление уже расстраивает или искажает художественное произведение...»¹ Выраженное в этих словах убеждение о ничтожестве личности и личного начала в искусстве является зерном эстетической доктрины славянофильства. Идеалом славянофилов было искусство, художественным субъектом которого должна была быть не современная «личность» со свойственными ей «разладом» и дисгар-

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

монией, а гармоническое национальное целое; они требовали от искусства «выражения чувства общинного, а не личного»¹, и находили его образцы не в реалистической литературе и живописи, а в иконописи и в традиционной по своему складу, «безличной», в понимании славянофилов, народной поэзии.

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

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

Формулируя свое понимание реализма в искусстве, Достоевский постоянно подчеркивал, что реализм в его интерпретации непосредственно граничит с «неожиданным» и «фантастическим». Но при этом он подчеркивал, что та «фантастичность», которую он имеет в виду, является, в его понимании, свойством не только современного искусства, но и современной жизни. Глубоко, прав-

¹ Там же, с. 163.

диво уловить самую «суть» современной ему действительности, по Достоевскому, значило уметь найти тот адекватный ей художественный язык, который бы дал возможность романисту выявить также и свойственную ей внутреннюю «фантастичность», то есть постоянный выход ее явлений, не в виде исключения, а в виде каждодневно встречающегося правила, за пределы отвлеченной логики и здравого смысла.

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

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

Указывая на «фантастический» характер, свойственный современной ему действительности, Достоевский непосредственно связывал эту ее «фантастическую» окраску с разложением патриархальных форм жизни и человеческого сознания. Оно было для него, как мы уже знаем, историческим законом развития человеческого об-

щества в эпоху цивилизации. Эту мысль, к которой он не раз возвращался в своем творчестве, Достоевский особенно отчетливо выразил на последних страницах романа «Подросток» (1875), где он попытался дать своего рода художественно-социологическую трактовку нарисованной им в романе картины детства и отрочества героя-разночинца в противоположность принципиально иному по обстановке и колориту изображению детства и отрочества в автобиографической трилогии Льва Толстого.

Русская история дореформенной поры, пишет здесь Достоевский, выработала в «типе культурных русских людей», принадлежавших до 1861 года по преимуществу к «средне-высшему» дворянскому кругу, «законченные формы чести и долга» и вообще такие формы жизни, которые обладали своей внутренней художественной «завершенностью», а поэтому были способны производить и в романе на читателя «вид красивого порядка и красивого впечатления», хотя сами по себе эти формы дворянской жизни отнюдь не были идеальными, а дворянские понятия о «чести» и «долге» имели нередко весьма проблематический характер (13, 453). «Еще Пушкин, — замечает в связи с этим Достоевский, — наметил сюжеты будущих романов своих в «Преданиях русского семейства», и по намеченному им пути шли все главные романисты 50—60-х годов вплоть до Льва Толстого (13, 453).

Пореформенная эпоха разрушила кажущиеся порядок и стройность, которыми обладала жизнь дворянства и вообще «культурного слоя» русских людей в прошлом: красивого типа старых дворянских героев «уже нет в наше время, а если и остались остатки, по владычествующему теперь мнению, не удержали красоты за собою». Если в дореформенное время молодые люди из дворянской среды, расходясь в молодости со своими отцами и дедами, сознавая «отсутствие благородного в их хотя бы семейной обстановке», кончали тем, что, в результате своих исканий, снова сливались с «высшим культурным слоем», то в пореформенную эпоху начался распад старых дворянских семейств с присущими им устойчивыми «формами» и родовым «преданием». «Уже не сор прирастает к высшему слою людей, а, напротив, от красивого типа отрываются, с веселою торопливостью, куски и комки и сбиваются в одну кучу с беспорядочными и завидующими. И далеко не единичный случай, что самые отцы и родоначальники бывших культурных семейств смеются уже над тем, во что, может быть, еще

хотели бы верить их дети». В результате множество «родовых семейств русских с неудержимой силой переходят массами в семейства случайные и сливаются с ними в общем беспорядке и хаосе» (13, 453, 454—455). Этим было вызвано обращение Льва Толстого в «Войне и мире» к «историческому роду», что дало ему возможность сохранить верность своей излюбленной теме — изображению «русского семейства средне-высшего культурного круга» — и в то же время найти в жизни подобных семейств необходимые ему как художнику «порядок», «законченность» и «красоту», которые уже ушли из жизни «внуков» этих семейств — представителей много, пореформенного поколения дворянских «отцов» и «детей».

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

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

Определяя задачи, стоявшие перед ним самим как перед «романистом героя из случайного семейства» в отличие от романистов прежней, «помещицкой» литера-

туры» (Письма, II, 365), Достоевский указывал, что одну из этих задач он видел в том, чтобы выйти за пределы стоявшей в центре прежней литературы дворянской темы, шире вовлечь в сферу художественного изображения также жизнь остальных общественных слоев. Эту задачу, по мнению Достоевского, достаточно определенно выдвинули перед литературой уже Решетников и другие писатели-демократы 60-х годов. Произведения последних Достоевский отказывался считать «новым словом» русской прозы, признавая таким «новым словом» в творчестве писателей-демократов 60-х годов лишь поэзию Некрасова (26, 112). Но все же он готов был видеть в этих произведениях выражение мысли о «необходимости чего-то нового» в русском художественном слове, «уж не помещичьего» (Письма, II, 365).

«Чувствуется, что тут что-то не то, — писал в связи с этим Достоевский, оглядываясь на предшествующую и на современную ему русскую литературу, — что огромная часть русского строя жизни осталась вовсе без наблюдения и без *историка*. По крайней мере, ясно, что жизнь средне-высшего нашего дворянского круга, столь ярко описанная нашими беллетристами, есть уже слишком ничтожный и обособленный уголок русской жизни. Кто ж будет *историком* остальных уголков, кажется, страшно многочисленных? И если в этом хаосе, в котором давно уже, но теперь особенно, пребывает общественная жизнь, и нельзя отыскать еще нормального закона и руководящей нити даже, может быть, и шекспировских размеров художнику, то, по крайней мере, кто же осветит хотя бы часть этого хаоса и хотя бы и не мечтая о руководящей нити? Главное, как будто всем еще вовсе не до того, что это как бы еще рано для самых великих наших художников. У нас есть, бесспорно, жизнь разлагающаяся и семейство, стало быть, разлагающееся. Но есть, необходимо, и жизнь вновь складывающаяся, на новых уже началах. Кто их подметит и кто их укажет? Кто хоть чуть-чуть может определить и выразить законы и этого разложения, и нового созидания? Или еще рано? Но и старее-то, прежде-то все ли было отмечено?» (25, 35).

Вследствие «беспорядка и хаоса», характерных для жизни многих тысяч «случайных семейств» пореформенной России, работа «романиста героя из случайного семейства», по определению автора «Преступления и наказания» и «Подростка» — «работа неблагодарная и без

красивых форм». Самые типы, рисуемые таким романистом, — «еще дело текущее, а потому и не могут быть художественно законченными». В этой работе «возможны важные ошибки, возможны преувеличения, недосмотры». Однако просчеты и особые трудности, неотделимые от работы «романиста героя из случайного семейства», которому бы предстояло неизбежно не только ошибаться, но и «слишком много угадывать», не могут служить для романиста, «одержимого тоской по текущему», причиной отказа от его исторически важной и необходимой работы, — хотя бы потому, что, несмотря на свойственные ей «преувеличения» и «недосмотры», его работа послужит пусть не готовой, законченной художественной картиной, но все же ценным и необходимым «материалом для будущего художественного произведения, для будущей картины — беспорядочной, но уже прошедшей эпохи» «минувшего беспорядка и хаоса» (13, 455).

5

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

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

ность — хотя и не полностью — воссоздать ее общее принципиальное содержание.

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

«Вы... говорите, — писал Гончаров, — что зарождается такой тип: простите, если я позволю заметить здесь противоречие, если зарождается, то еще это не тип. Вам лучше меня известно, что тип слагается из долгих и многих повторений или наслоений явлений и лиц — где подобия тех и других учащаются в течение времени и наконец устанавливаются, застывают и делаются знакомыми наблюдателю. Творчество (я разумею творчество объективного художника, как Вы, например) может являться только тогда, по моему мнению, когда жизнь установится, с новою, нарождающеюся жизнью оно не ладит: для нее нужны другого рода таланты, например, Щедрина. Вы — священника изображали уже не *sine ira*: здесь художник уступил место публицисту»¹.

И в следующем письме:

«Под типом я разумею нечто очень коренное — долго и надолго устанавливающееся и образующее иногда ряд поколений. Например, Островский изобразил все типы купцов-самодуров и вообще самодурских старых людей, чиновников, иногда бар, барынь — и также типы молодых кутил. Но и эти молодые типы уже не молоды, они давно наплодились в русской жизни — и Островский взял их, — а других, новейших, которые уже народились, не пишет, потому именно, мне кажется, что они еще не типы, а молодые месяцы — из которых неизвестно что будет, во что они преобразятся и в каких чертах застынут на более или менее продолжительное время, чтобы художник мог относиться к ним, как к определенным и ясным, следовательно, и доступным творчеству образам»². «...Тип, я разумею, с той поры и становится типом, когда он повторился много раз или много раз *был*

¹ Из архива Достоевского. Письма русских писателей. Под ред. Н. К. Пиксанова. М. — Пг., 1923, с. 17; *sine ira* — беспристрастно (лат.).

² Там же, с. 20—21.

замечен, пригляделся и стал всем знаком. В этом смысле можно про него сказать то же самое, что про звук. Звук тогда только становится звуком, когда звучит кому-нибудь, т. е. когда есть ухо, которое его слышит, а доколе оно есть только сотрясение или колебание воздуха»¹.

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

Сформулированная Гончаровым в приведенных отрывках эстетическая позиция тесно связана с его творческим опытом романиста, является в какой-то степени критическим осмыслением этого опыта, конечным выводом из анализа собственных художественных удач и поражений. Достаточно вспомнить все три романа Гончарова, чтобы увидеть, что они в значительной степени расходятся с его декларацией, выраженной в письмах к Достоевскому. И в «Обыкновенной истории», и в «Обломове», и в «Обрыве» изображены не только давно отстоявшиеся, прочно сложившиеся явления и типы (Адуевы — старший и младший, Обломов, Райский, бабушка и т. д.), но и типы, еще не определившиеся, нарождающиеся и складывающиеся (жена старшего Адуева, Штольц, Вера, Марк Волохов). И однако, несмотря на огромную важность второй группы героев, от отсутствия которых нарисованная писателем картина жизни понесла бы огромные, трудно исчислимые потери, они не удовлетворяли вполне ни современную Гончарову критику и читательскую публику, ни самого романиста. Этим (а не только цензурными соображениями) объясняются настоятельные советы Гончарова Достоевскому отказаться от мысли схватить на лету сложноуловимую физиономию явлений, еще не определившихся отчетливо в самой жизни, и ограничиться изображением того, что прочно сложилось и определилось в самой действительности, а

¹ Из архива Достоевского. Письма русских писателей, с. 20.

потому (как это было в случаях с Обломовым или бабушкой в «Обрыве») могло быть отлито романистом в законченный, цельный и ясный художественный образ.

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

«...Наши художники... — писал Достоевский еще за год до полемики с Гончаровым, — начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большею частью он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так что всегда почти старое подают нам на стол за новое. И сами верят тому, что это новое, а не проходящее... Только гениальный писатель или уж очень сильный талант угадывает тип *современно* и подает его *своевременно*; а ординарность только следует по его пятам, более или менее рабски, и работая по заготовленным уже шаблонам» (21, 89). Этим-то эстетическим принципом и руководствовался в своей работе над материалом «текущей действительности» сам Достоевский.

6

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

Приведя мысль Щедрина: «А знаете ли вы... что, что бы вы ни написали, что бы ни вывели, что бы ни отметили в художественном произведении, — никогда вы не сравняетесь с действительностью. Что бы вы ни изобразили — все выйдет слабее, чем в действительности», — Достоевский замечает: «Это я знал еще с 46-го года,

когда начал писать, а может быть, и раньше, — и факт этот не раз поражал меня и ставил меня в недоумение о полезности искусства при таком видимом его бессилии. Действительно, проследите иной, даже вовсе и не такой яркий на первый взгляд факт действительной жизни, — и если только вы в силах и имете глаз, то найдете в нем глубину, какой нет у Шекспира... Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо одно лишь насущное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала — это всё еще пока для человека фантастическое» (23, 144).

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

«Для иного наблюдателя, — пишет великий русский писатель, развивая вышеуказанную мысль, — все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и не стоит». В другом же наблюдателе те же самые явления возбуждают подчас бесконечное число неразрешимых вопросов, бремя которых мучительно давит на его ум, доводя его, в конце концов, до сумасшествия или до самоубийства (23, 144). Задача подлинного художника состоит в том, чтобы не «сочинять» искусственно факты и явления, чуждые действительной жизни, а уметь раскрыть то богатейшее, неисчерпаемое содержание, которое объективно скрыто в фактах самой действительности, но понимание которого доступно далеко не каждому, требует особого глаза, творческого воображения и способности анализа.

«Всегда говорят, что действительность скучна, однообразна; чтобы развлечь себя, прибегают к искусству, к фантазии, читают романы. Для меня, напротив: что может быть фантастичнее и неожиданнее действительности? Что может быть даже невероятнее иногда действительности? Никогда романисту не представить таких не-

возможностей, как те, которые действительность представляет нам каждый день тысячами, в виде самых обыкновенных вещей. Иного даже вовсе и не выдумать никакой фантазии. И какое преимущество над романом!» (22, 91).

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

«...Не одни лишь чудеса чудесны. Всего чудеснее бывает весьма часто то, что происходит в действительности. Мы видим действительность всегда почти так, как *хотим* ее видеть, как сами, *предвзято*, желаем растолковать ее себе. Если же подчас вдруг разберем и в видимом увидим не то, что хотели видеть, а то, что есть в *самом деле*, то прямо принимаем то, что увидели, за чудо...» (25, 125).

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

«Есть новые и странные факты, — замечал Достоевский, — и появляются каждый день» (26, 91). Задача писателя его эпохи заключалась, по Достоевскому, в том, чтобы, не игнорируя и не затушевывая их причудливого языка, уметь видеть и изображать во всей свойственной им трагической глубине и сложности «странные факты» пореформенной жизни, выявлять их внутреннюю противоречивость, нравственно-психологическую и общественную ненормальность. Эту-то противоречивость, эстетическую и нравственную парадоксальность фактов даже самой обыденной, каждодневной, будничной действительности своей эпохи и стремился в первую очередь подчеркнуть Достоевский, говоря об особом характере своего реализма, определившемся уже в 40-е годы.

«С невозможным человеком и отношения принимают иногда характер невозможный, и фразы вылетают подчас невозможные» — читаем мы в одной из публицистических заметок Достоевского (23, 17). Аналогичную мысль Достоевский высказывает устами Лебедева в «Идиоте»: «...всякая почти действительность хотя и имеет непреложные законы свои, но почти всегда невероятна и неправдоподобна. И чем даже действительнее, тем иногда

и неправдоподобнее» (6, 426). Реализм в литературе его эпохи не мог, по убеждению Достоевского, довольствоваться поэтому изображением одних лишь сложившихся и отстоявшихся, завершенных жизненных явлений. Не покидая реальной жизненной почвы, он в то же время был обязан доходить нередко до грани психологически «невозможного» и «исключительного», стремясь запечатлеть физически ощутимо самый процесс противоречивого движения и изменения жизни, полный «неправдоподобия» и парадоксальности — и в то же время реальный в этом своем «неправдоподобии».

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

«У меня свой особенный взгляд на действительность (в искусстве) и то, что большинство называет почти фантастическим и исключительным, то для меня иногда составляет самую сущность действительного. Обыденность явлений и казенный взгляд на них, по-моему, не есть еще реализм, а даже напротив» (Письма, II, 169). «Порассказать толково то, что мы все, русские, пережили в последние десять лет в нашем духовном развитии — да разве не закричат реалисты, что это фантазия! между тем это ископный, настоящий реализм! Это-то и есть реализм, только глубже, а у них мелко плавает» (Письма, II, 150).

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

его реализма и основное направление его художественных исканий, неизменно оставались русская действительность и те трагические процессы, связанные с ломкой патриархально-крепостнических устоев, с деформацией общества, семьи, человеческой личности в условиях капитализма, которые развернулись в России после реформы.

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

Отсюда характерный для Достоевского интерес к газетной хронике, его взгляд на газету как на важнейшее средство познания «текущей» русской действительности, дающее богатейший сырой материал для романиста, — взгляд, который постоянно все больше укреплялся у Достоевского на протяжении 60-х и 70-х годов и который привел его в конце жизни к разработке столь своеобразной формы писательства, сочетающей художественные зарисовки «текущей» русской действительности с их философско-историческим и публицистическим анализом, какой явился «Дневник писателя».

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

Углубленное внимание к газете (и вообще к периодической прессе) привело Достоевского уже в 60-х годах

к замыслу журнала, по своему типу предвосхищающему «Дневник писателя», осуществленный им в 70-х годах и представляющий собой своего рода логический вывод из его творческой эстетики романиста, основанной на углубленной художественной разработке тем и образов, подсказанных «текущей действительностью».

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

7

Существенное значение для понимания ряда противоречий эстетической мысли Достоевского имеет его уже упомянутый выше спор с Добролюбовым в статье «Г. — бов и вопрос об искусстве», опубликованной в февральской книжке журнала «Время» за 1861 год. Спор этот не раз вызывал пристальное внимание исследователей¹. Но и в общей оценке этой статьи Достоевского, и в понимании его отраженной здесь эстетической позиции мне-

¹ См.: Берлинер Г. О. Литературные противники Н. А. Добролюбова. — Лит. наследство. М., 1936, т. 25—26, с. 55—61; Гуральник У. А. Ф. М. Достоевский в литературно-эстетической борьбе 60-х годов. — В кн.: Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959, с. 315—318; Деркач С. С. Добролюбов и Достоевский. — В кн.: Н. А. Добролюбов — критик и историк литературы. Л., Изд. ЛГУ, 1963, с. 123—131; Кирпотиш В. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 210—254; точка зрения, развиваемая в данной статье, ближе всего к точке зрения С. С. Деркача.

ния различных исследователей до сих пор не случайно довольно резко расходятся, так как названная статья не может быть правильно оценена и содержание ее не может быть до конца верно понятым при рассмотрении ее без учета общего, более широкого вопроса о соотношении эстетики Достоевского и эстетики революционно-демократического лагеря 60-х годов.

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

В статье о Марко Вовчке, как и в других своих критических статьях, Добролюбов исходил из исторически верного понимания того, что главным вопросом русской общественной жизни 60-х годов был вопрос об уничтожении крепостного права. Поэтому он и призвал литературу сосредоточить свое внимание в первую очередь на этом — решающем для русской жизни — вопросе. Остальные ее вопросы он и его единомышленники были готовы на время признать относительно более второстепенными перед лицом настоятельной необходимости для России покончить с самодержавием и крепостным гнетом. Достоевский не признал правомерности такой — революционной — постановки вопроса. Это было обусловлено не только его «почвенническими» убеждениями, но и тем, что в творчестве самого Достоевского начиная с 40-х годов основную роль играл иной ком-

плекс вопросов, связанный с жизнью русского города и мучительно ощущавшимися писателем болезненными сдвигами в сознании людей, порожденными хаосом складывавшихся буржуазных отношений. Посвящая свое творчество анализу «странных», «больных», фантастических характеров и явлений, Достоевский угадывал за ними большую (хотя еще обычно и неясную даже для наиболее передовых умов той эпохи) трагическую тему современности, а потому он был склонен отрицать право критики судить о том, что «полезно» и «вредно», и пытаться предписывать на этом основании определенные пути развития современному искусству. Достоевский исходил при этом не из абстрактных идеалов «чистого» искусства, к которым апеллировали в борьбе с революционно-демократическим направлением либералы 60-х годов (защищавшие право художника уклоняться от больших идей и вопросов современности), — его волновало другое: право на разработку в своем творчестве тех «проклятых» вопросов социального бытия эпохи, которые особенно сильно тревожили его воображение. Это — внутренние противоречия мысли писателя и получили отражение в статье «Г. — бов и вопрос об искусстве».

Революционные демократы 60-х годов сумели уже в годы подготовки крестьянской реформы 1861 года угадать ее крепостнический характер и понять, что подлинное освобождение народа может быть завоевано лишь в результате его собственной борьбы. Достоевский же — и в этом заключалась решающая слабость его общественно-политического мировоззрения 60-х годов — не понимал, что крестьянская реформа была всего лишь вынужденной уступкой правительства демократическому натиску и что она не разрешала до конца ни одного из противоречий исторической жизни России. Идеализируя реформу 1861 года (и в этом соприкасаясь со своими идеологическими противниками — либералами), Достоевский верил, что она кладет конец взаимному отчуждению в России дворянства и народа и является первым шагом на пути того их будущего сближения, к которому горячо, но тщетно призывали он сам и другие сотрудники «Времени». Полагая (и в этом проявилась стихийная демократическая основа мировоззрения Достоевского), что истинное спасение русского общества может и должно прийти только «снизу», от самих народных масс, Достоевский, исходивший из своих «почвеннических» идеалов, утверждал, что та духовная ценность, которую

русскому народу суждено передать культуре образованных верхов, состоит не в осознании им своих революционных прав, но в ничем не замутненной чистоте тех идеалов христианской справедливости и братства, которые он стойко сумел сохранить в условиях угнетения и рабства.

Не удивительно поэтому, что Достоевский должен был резко разойтись с Добролюбовым в оценке «Народных рассказов» Марко Вовчка. Там, где Добролюбов зорко угадал отражение пока еще слабых, но важных для будущего зачатков революционного протеста, обнаруженных писательницей не у образованных людей из верхов, способных к сознательному восприятию революционной мысли, но в самой угнетенной крепостной или полукрепостной народной среде, Достоевский увидел печальный пример неумения писательницы уловить то, что, верный своим «почвенническим» идеалам, сам он считал органичным для народа и главным в народной жизни. Отсюда — резкие и несправедливые упреки Достоевского и по адресу писательницы в «сочиненности» и «книжности» ее героев и героинь (в доказательство чего Достоевский ссылается на образ героини рассказа «Маша»), и по адресу Добролюбова в том, что, требуя в теории от искусства художественности и правды, он на практике был готов пренебречь ими во имя голого и отвлеченного «направления», предпочесть вещь «сочиненную», но близкую ему по тенденции, более глубокому и сложному произведению, которое, однако, менее однозначно, а потому его общественная ценность не поддается столь отчетливому определению.

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

Прежде всего было бы неверным свести содержание критических замечаний Достоевского по адресу Марко Вовчка к критике чуждой ему революционно-де-

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

Достоевский, признавая в Марко Вовчке «большой ум» и «превосходные побуждения», выразил, в отличие от Добролюбова, сомнение в наличии у писательницы «сильного литературного таланта» (18, 81). Достоевский оговорил при этом свое принципиальное согласие с автором «Народных рассказов» и с Добролюбовым в том, что «в крестьянском сословии естественна любовь к свободному труду и независимой жизни» и что можно привести немало «фактов», подтверждающих это (18, 89—90). Но Марко Вовчок, по мнению Достоевского, не смогла правдиво, с тем суровым реализмом, какой отвечал художественным симпатиям романиста, обрисовать подобные факты. И, критикуя рассказы Марко Вовчка, Достоевский предъявил в качестве основного упрека писательнице не их идейную сторону или общественное направление (свое сочувствие им он несколько раз специально оговаривает на протяжении статьи, чтобы не быть неверно понятым читателем), но в первую очередь черты психологической отвлеченности, расплывчатости в изображении обстоятельств жизни, чувств и мыслей персонажей, противоречащие эстетическим требованиям автора «Записок из Мертвого дома». Трактовка народной жизни в рассказах Марко Вовчка была более близка мягкой тургеневской манере и при этом не чужда элементов умиления и романтической приподнятости. Та мера жизненно-бытовой правдивости и психологического реализма, которая вызвала в «Народных рассказах» Марко Вовчка сочувствие Тургенева и с которой считал возможным на определенном этапе общественно-литературного развития примириться во имя благородной антикрепостнической тенденции этих рассказов Добролюбов, не удовлетворила Достоевского, требовавшего от своих современников более глубокого психологического подхода к изображению внутреннего мира человека и

настойчиво искавшего для этого новых, оригинальных путей в своем творчестве.

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

Эта сторона позиции Добролюбова вызвала резкие возражения Достоевского. В противовес Добролюбову Достоевский, не соглашаясь в этом отношении ни на малейшие уступки, утверждает, что никакие соображения не должны заставить критику примирительно относиться к отвлеченности и схематизму в изображении характеров и вообще к художественному несовершенству разбираемого произведения. «...Произведение нехудожественное никогда и ни под каким видом не достигает своей цели» (18, 79). Любая идея в искусстве должна быть выражена *средствами самого искусства*. Только при этом условии образы людей в произведении художника приобретут кровь и плоть, станут живыми и впечатляющими. Там, где оно не соблюдено, нет искусства, а потому читателю лучше было бы, вместо художественного произведения, иметь дело с простым деловым изложением фактов, не претендующим на художественность. «Можно знать факт, видеть его самолично сто раз и все-таки не получить такого впечатления, как если кто-нибудь другой, человек особенный, станет подле вас и укажет вам тот же самый факт, но только по-своему, объяснит вам его своими словами, заставит вас смотреть на него своим взглядом... Вы скажете, что надо уважать иные положения и за идею простить некоторую неудачу в ее выра-

жении. Согласны и уверяем вас, что мы не смеемся над вещами священными, но и вы согласитесь сами, что нет такой идеи, такого факта, которого бы нельзя было опознать и представить в смешном виде» (18, 88—90).

Марко Вовчок поставила благородную цель, ее произведения служат «хорошему направлению». Но те несколько ходульные, романтические приемы изображения, которые она порою применяет, не соответствуют поставленной ею цели и даже способны в известной мере дискредитировать последнюю, утверждает Достоевский. Без соразмерности между «амуницией» художника, его «оружием» и той целью, которую он перед собой ставит, не только невозможно достижение цели, но получается зачастую результат противоположный ожидаемому. «Все... вытребованное, все вымученное покои веку до наших времен не удавалось и вместо пользы приносило один только вред» (18, 77).

Лишь сочетание «хорошего направления» и реалистической жизненной убедительности может, по мысли Достоевского, служить гарантией прочного воздействия любой — в том числе демократической — литературы на читателя. «...Мы на Марко Вовчка нападаем, — пишет он, выражая это убеждение, — вовсе не потому, что он пишет с направлением; напротив, мы его слишком хвалим за это и готовы бы радоваться его деятельности. Но мы именно за то нападаем на автора народных рассказов, что он не умел хорошо сделать свое дело, сделал его дурно и тем повредил делу, а не принес ему пользу... художественность есть самый лучший, самый убедительный, самый беспорный и наиболее понятный для массы способ представления в образах именно того самого дела, о котором вы хлопчете, самый деловой, если хотите... Следственно, художественность в высочайшей степени полезна... Ведь и в дельном человеке немного пользы, если он не умеет высказаться... солдаты без оружия и без амуниции, куда они годятся?.. Писатель без таланта тот же хромой солдат. Неужели же вы предпочтете для выражения вашей мысли занку?» (18, 92—93).

Мы видим, что анализ суждений Достоевского о «Народных рассказах» Марко Вовчка, высказанных в статье «Г. — бов и вопрос об искусстве», свидетельствует об определенной двойственности, противоречивости его

позиции в оценке названных рассказов. Как «почвенник», Достоевский не мог принять выраженного в них взгляда на народ и народную жизнь, он не разделял убеждения писательницы в том, что в народе, уже в условиях 50—60-х годов, хотя и медленно, росли настроения борьбы и протеста. Попытки «примирения» дворянской интеллигенции и народа, отрицание роста революционных настроений русских народных масс существенным образом повлияли на отношение Достоевского к рассказам Марко Вовчка и к добролюбовской оценке этих рассказов.

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

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

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

щены в ту самую сторону, в которую, по-видимому, устремляется и заветнейшая мысль автора»¹.

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

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

Из этой основной мысли, пронизывающей статью Достоевского, вытекает та оценка роли красоты и искусства в общественной жизни, которую он утверждал в споре между «утилитаристами»-демократами и либеральными сторонниками «чистого искусства» в русской критике 60-х годов.

Красота, по Достоевскому, не находится, вопреки представлению эстетиков-кантианцев (и вообще идеалистов), *вне сферы полезности*. Ибо представление о красоте связано с представлением о норме духовного и физического здоровья, а тем самым и с идеалом гармонического будущего человечества, той высшей ступени развития, к которой стремится последнее. Другими словами, *эстетический идеал в конечном счете связан с социальным*. Именно поэтому красота в искусстве является мощной силой воздействия на человека, орудием его развития и подъема, играет неотъемлемую и важную роль и в процессе развития отдельной личности, и в общем прогрессе духовной культуры. «Красота есть нормальность, здоровье» (18, 102). Вместе с тем «она воплощает человеку и человечеству его идеалы», мечту о будущей «гармонии», стремление к которой у людей тем сильнее, чем больше они находятся «в разладе с действительностью, в негармонии, в борьбе» (18, 94).

Следует подчеркнуть, что, утверждая мысль о связи красоты с искомым человечеством будущей «гармонией»,

¹ Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч. в 20-ти тт. М., 1970, т. 9, с. 412—413.

то есть о связи эстетического и общественного идеала, Достоевский достаточно прозрачно, хотя по необходимости пользуясь в тогдашней печати «эзоповским» языком, напоминает о том, что условием реального, земного воплощения здоровой, гармонической жизни в прошлом была высокая степень общественной активности нации. Для иллюстрации этой мысли он прибегает к гомеровской античности (в истолковании которой следует за Винкельманом и Гегелем). Причина мощного воздействия «Илиады» на человечество, утверждает Достоевский, в том, что это — эпопея «высокого момента народной жизни», момента «мощной, полной жизни... великого племен» (18, 95). Рисуя образы, возникшие как отблеск общенационального героического подъема в условиях одной из отдаленных прошлых эпох, «Илиада» доносит до людей иной эпохи — «времени стремлений, борьбы, колебаний и веры» — мечту о героической активности народа, о будущем свободном и гармоническом строе жизни. Вот почему «и теперь от Илиады проходит трепет по душе человека» (18, 95). Воспоминание о древней свободе и гармонии пробуждает в душе современного человека мечту о гармонии будущей и стремление к ней — таков объективный смысл данной писателем интерпретации «Илиады», интерпретации, весьма далекой от истолкования ее поборниками идеи «чистого искусства» в критике 50—60-х годов.

Достоевский подчеркивает, что выдвигаемая им интерпретация античности не совпадает с музейным отношением к ней «антологическим червячком», потерявшим «чутье действительности» и жаждущих, подобно страусу, зарыться в песок с головой, чтобы спрятаться от «мук» и «вопросов» современности (18, 97). Подобное, «антологическое» отношение к античности представляет, по Достоевскому, извращение здорового, живого отношения к ней. Поэтому оно не дает оснований отрицать огромное значение для современного человека, его жизни и борьбы не только самого античного наследия, но и высоких образцов современного искусства на античные, «антологические» темы, глубокий анализ которых выявляет всякий раз их тесную связь с вопросами, рожденными историческим опытом настоящего.

Достоевский готов согласиться с демократической критикой в том, что могут существовать «сумасшедшие поэты и прозаики, которые прерывают всякое сношение с действительностью», «обращаются в каких-то древ-

них греков или в средневековых рыцарей и прокисают в антологии и в средневековых легендах» (18, 98). Он признает также, что «поэты и художники действительно могут уклоняться с настоящего пути или вследствие непонимания своих гражданских обязанностей, или вследствие неимения общественного чутья, или от разрозненности общественных интересов, от незрелости, от непонимания действительности... от не совсем еще сформировавшегося общества...» (18, 98). Слабое развитие общественных интересов, отсутствие чувства действительности у художника такого типа свидетельствуют о *низком уровне их не только эстетического, но и чисто человеческого развития*, а потому они заслуживают порицания и презрения. Но, наряду с художниками, изменяющими своему призванию, порывающими необходимыми всякому искусству, питающие его связи с действительностью, существуют, по Достоевскому, художники иного склада, к которым подобные упреки неприменимы. Ибо на первый взгляд внешне удаленная от современности античная тема, при широте мирозерцания подлинного поэта и глубоко, серьезном отношении его к ней и к духовным запросам современного человека, может, по Достоевскому, быть живой, остросовременной по своему духу. И наоборот, произведение на живую, острозлободневную тему, но не пережитую достаточно глубоко и творчески, не решенную с достаточным реализмом, может остаться художественно бледным и неспособным оказать глубокое воздействие на читателя. Не одно созвучие темы произведения современности, но и глубина и сложность ее разработки, способность не одним прямым, но и *косвенным* путем художественно убедительно передать в произведении мир идей и чувств, волнующих современного человека, выразить живо его душу, его отношение к глубоким и сложным вопросам прошлой и настоящей истории человечества, вызвав соответствующий эмоциональный отклик в душе читателя, — таков широкий и емкий критерий в оценке современности и пользы произведений искусства и литературы, который утверждает в своей статье писатель.

Вместе с тем Достоевский берет в ней под защиту «обличительный род», который «возбуждает негодование сторонников чистого искусства» (П. В. Анненкова, А. В. Дружинина, В. П. Боткина и других критиков-«эстетов» той эпохи). Он оспаривает утверждения последних, «будто между обличительными писателями даже и

не может появиться истинного художника, гениального писателя, поэта», ссылаясь при этом на Щедрина, который «во многих из своих обличительных произведений — настоящий художник» (18, 79).

Достоевский отстаивает мысль, что современная литература невозможна без широкого культурно-исторического горизонта, а следовательно, и без способности поэта откликаться на образы и темы всей мировой истории, на поэтические предания разных эпох и народов. «Чем более человек способен откликаться на историческое и общечеловеческое, тем шире его природа, тем богаче его жизнь и тем способнее такой человек к прогрессу и развитию» (18, 99).

В итоге Достоевский защищает тезис, что искусства бесполезного (*если только оно настоящее!*) нет: все дело в том, как понимать самые термины «искусство» и «польза». Поскольку речь идет о подлинном, большом искусстве, оно всегда связано с современностью и приносит пользу человечеству. Ибо живая, органическая связь с современностью, с потребностями общества в настоящий момент — хотя она может иметь в одном случае более простой, легко распознаваемый критикой, в другом же случае более сложный и тонкий характер — является условием существования настоящего искусства. Где такой связи нет, там налицо не подлинное искусство, а более или менее ловкое подражание или подделка. Поэтому критика должна относиться к искусству — если речь идет не о произведениях, являющихся уклонением с истинного пути, а о вещах высокого, неоспоримого эстетического уровня — с известным доверием: высокий эстетический уровень таких произведений является залогом их содержательности, отражения в них той или иной стороны жизни и потребностей современного общества, хотя бы стороны эти и не были ясны критику. Ибо кругозор критика — даже самого проницательного и дальновидного — также, утверждает Достоевский, имеет свои границы. Как бы глубоко ни чувствовал критик (в чем Достоевский готов отдать Добролюбову должное) современность и ее потребности, он не может обнять их целиком: в его представление о них (как и в представление всякого человека), наряду с верным и объективным, входит элемент известной неполноты, исторической условности. А потому то, что сегодня представляется критику несовременным и бесполезным, — если речь идет о настоящем искусстве, а не о подделке под него, — может оказаться,

рассматриваемое в более широкой исторической перспективе, насущным и необходимым, хотя пока насущность его действительно трудно (а порой и невозможно!) иногда бывает разгадать: «Частный человек не может угадать вполне вечного, всеобщего идеала, — будь он сам Шекспир...» (18, 102). История, время могут внести в его приговор серьезные поправки. Так, «ложноклассические» трагедии Корнеля и Расина, долгое время казавшиеся искусственными и далекими от жизни, оказали влияние на буржуазных революционеров XVIII века (18, 78). Это, как и другие аналогичные примеры, свидетельствует, что категория «пользы» обладает внутренней, диалектической сложностью, допускает наряду с узким более широкое толкование: кроме «немедленной, прямой и непосредственной» пользы в реальной жизни существуют и иные, более сложные, косвенные, опосредствованные ее формы, которые также не могут быть сброшены со счета. Сказанное всецело относится к области эстетики, где вопросы о пользе, приносимой искусством обществу, и о соответствии его духа и содержания потребностям жизни не могут быть, по Достоевскому, решены однолинейно, требуют дифференцированного и гибкого подхода. Так, в самом споре Достоевского с революционно-демократической эстетикой его эпохи отчетливо проявились его страстная преданность идеалам реалистического искусства, утверждение сложной, в понимании писателя, и все же неразрывной связи всякого подлинного художественного творчества с духовной жизнью и потребностями общества.

9

В 1874 году великосветский романист и критик В. Г. Авсеенко выступил со статьей, где доказывал, что русская литература со времен Гоголя уклонилась с правильного пути. Причиной этого Авсеенко считал отказ писателей гоголевского направления от изображения жизни аристократического общества с его высокой, по утверждению критика, культурой и внутренней утонченностью, любовное обращение их «к миру замоскворецкого и апраксинского купечества, миру странниц и свах, пьяных приказных, бурмистров, причетников, питерщиков», особенно отчетливо проявившееся у Островского и Писемского. Преимущественное внимание Гоголя и других писателей 40-х годов к жизни широких де-

мократических слоев русского общества, по мнению Авсеенко, «сузило» задачи русской литературы, заставив ее «слишком полагаться на одну только художественность» в ущерб «внутреннему содержанию»¹. Вслед за охарактеризованной нами статьей тот же Авсеенко начал печатать в «Русском вестнике» М. Н. Каткова роман «Млечный путь», полемически заостренный против «Анны Карениной» Льва Толстого, который, по мнению Авсеенко, «слишком объективно» отнесся в этом своем романе к высшему свету, а потому не смог передать его истинной красоты и утонченности.

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

Указав, что литература 40-х годов, в том числе «Женитьба» и «Мертвые души» Гоголя, «Записки охотника» Тургенева, «Обломов» Гончарова, комедии Островского, меньше всего может быть обвинена в бедности внутреннего содержания, Достоевский высмеял упреки Авсеенко по адресу Островского, который будто бы обращением к миру «приказных» «понижил уровень» русской сцены. Отвергая комедии Ожье, Скриба и их подражателей — «теплый, веселый буржуазный жанр, который порою так пленителен на французской сцене», по определению Авсеенко, — Достоевский писал гневно: «Грязь не в Любиме Торцове: «он душою чист», а грязь именно, может быть, там, где царствует этот «теплый буржуазный жанр...» (22, 106).

«Оказывается... — замечал Достоевский в связи с характеристикой романа Авсеенко, — что в каретах-то, в помаде-то и в особенности в том, как лакен встречают барыню, — критик Авсеенко и видит всю задачу культуры, все достижение цели, все завершение двухсотлетнего периода нашего разврата и наших страданий, и видит совсем не смеясь, а любуясь этим». «Он пишет обо всем этом непрерывно, благоговейно, молебно и молитвенно, одним словом, совершает как будто какое-то даже богослужение» (22, 107). Характеризуя Авсеенко как представителя «нового культурного типа», крепостника не по одной натуре, но и по сознательному убеждению, презирающего народ за его «грубость» и «нечистоплот-

¹ Русский вестник, 1874, № 10, с. 888, 892.

ность» и «потерявшегося в обожании высшего света», Достоевский противопоставляет его великосветским эстетическим пристрастиям иной идеал литературных произведений, которые «почти давят ум глубочайшими непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли...» (22, 105—109). Именно такие литературные произведения, а не любимый Авсеенко «буржуазный жанр», богаты, по Достоевскому, внутренним содержанием, составляют силу и величие русской литературы. К их числу относятся произведения Грибоедова, Гоголя, Тургенева, Островского (и, как несколько позднее заявит Достоевский, «Анна Каренина» Льва Толстого), богатое содержание которых не может быть верно прочувствовано и принято людьми типа Авсеенко, уверенными, что культура сохраняется лишь элитой, «верхним слоем культурных людей» (22, 110).

Особое место Достоевский, отвечая Авсеенко, уделит полемике с утверждением последнего, что «художественность исключает внутреннее содержание». В противовес Авсеенко, Достоевский на примере Грибоедова, Гоголя, Островского доказывал, что именно «художественность», состоящая в глубине изображаемых «типов и характеров», составляет необходимый источник, важнейшее условие богатства внутреннего содержания произведения. «Гоголь в своей «Перепишке» слаб, хотя и характерен. Гоголь же в тех местах «Мертвых душ», где, переставая быть художником, начинает рассуждать прямо от себя, просто слаб и даже не характерен, а между тем его создания, его «Женитьба», его «Мертвые души» — самые глубочайшие произведения, самые богатые внутренним содержанием именно по выведенным в них художественным типам». И точно так же «Горе от ума», по мнению Достоевского, — «только и сильно своими яркими художественными типами и характерами, и лишь один художественный труд дает все внутреннее содержание этому произведению... Нравоучения Чацкого несравненно ниже самой комедии... Вся глубина, все содержание художественного произведения заключается, стало быть, только в типах и характерах» (22, 106—107) ¹.

¹ Ту же мысль Достоевский подробнее выразил в черновых записях к «Дневнику». «Художественностью, — писал он здесь, — пренебрегают только лишь необразованные и туго развитые люди, художественность есть главное дело, ибо помогает выражению мысли выпуклостью картины и образа, тогда как без художественности, *проводя лишь мысль*, производим лишь скуку, производим в

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

«Художественность, например, хоть бы в романе, — писал Достоевский еще в 1861 году, — есть способность до того ясно выразить в лицах и образах романа свою мысль, что читатель, прочтя роман, совершенно так же понимает мысль писателя, как сам писатель понимал ее, создавая свое произведение» (18, 80).

Отсюда проистекало характерное для Достоевского различие двух стадий творческого процесса художника, первую из которых он связывал по преимуществу с уяснением общей поэтической «идеи» произведения, его замысла, а вторую — с дальнейшим развитием и конкретизацией этого замысла в целостной и в то же время разветвленной системе художественно адекватных идей произведения, выражающих ее жизненно правдиво, сильно и убедительно «типов» и «характеров».

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

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

читателе незаметливостью и легкомыслием, а иногда и недоверчивостью к мыслям, неправильно выраженным, и людям из бумажки» (24, 77).

«Чтобы написать роман, надо запастись, прежде всего, одним или несколькими сильными впечатлениями, пережитыми сердцем автора действительно. В этом дело поэта. Из этого впечатления развивается тема, план, стройное целое. Тут дело уже художника, хотя художник и поэт помогают друг другу и в том и в другом — в обоих случаях» (16, 10).

В первой из цитированных записей следует выделить уже знакомую нам мысль о «жизни, совокупающей свою силу» в сердце поэта, как *первоначале* художественного произведения. Не столько сам художник-творец, сколько действующая через его творческое воображение «могучая сущность» жизни является, по Достоевскому, первоисточником произведения искусства. «Дело поэта» — пережить «сердцем» впечатление, порожденное действительностью, глубоко и сильно запечатлеть его в своем сознании и воображении. Следующая же, вторая ступень творческого процесса состоит в конкретной разработке «темы», «плана», отдельных «характеров» и «типов», без чего невозможна «оправка алмаза», превращение поэтического зерна произведения в разветвленное и стройное художественное целое. Причем обе эти ступени процесса художественного создания тесно связаны, в понимании Достоевского, между собой и имеют равно творческий характер, хотя на первой доминирующую роль играет сердце и воображение «поэта», присущая ему способность глубокого творческого переживания тех или иных важных вопросов и явлений жизни, а на второй — искусство «художника», то есть умение верно и жизненно-конкретно представить пережитое в сложной и целостной системе «характеров» и «типов».

Свойственное Достоевскому убеждение, что первоисточником художественного произведения является «могучая сущность» жизни, тем важнее подчеркнуть, что в литературе о Достоевском мы зачастую встречаем прямо противоположное утверждение: что исходным моментом творческого процесса для него была философская мысль, отвлеченная идея. Такое представление возникло благодаря той действительно доминирующей роли, какую «идея» персонажа — Раскольникова, Аркадия, каждого из братьев Карамазовых или Зосимы — играет у Достоевского в характеристике каждого из названных персонажей и в произведении в целом. Однако то, что почти каждый сколько-нибудь значительный пер-

сонаж Достоевского — мыслитель и что поступки его героев вращаются вокруг определенной «идеи», не даст оснований для утверждения о том, что «идея» персонажа возникла в сознании Достоевского независимо от образов ее носителей и затем характеры последних умозрительным, рационалистическим путем «конструировались» на основе этой идеи. Верно, скорее, обратное: каждая из «идей», привлекавших интерес Достоевского — мыслителя и романиста, выступала в его сознании как сгусток определенных социальных и моральных проблем данной эпохи и ее «текущего» момента, а потому вместе с «идеей» перед писателем возникал органически связанный с нею, хотя нередко и недостаточно определившийся на первой стадии творческого процесса, требовавший дальнейшей художественной конкретизации образ ее носителя. Об этом верно писал один из друзей и младших современников писателя, опиравшийся при характеристике его творческого процесса на личные беседы с ним. «Достоевского, — писал он (и подтверждением этого является все творчество великого романиста), — интересуют данные увлечения или страсти почти всегда общества, редко отдельных лиц, не сами по себе, а именно по своей всеобщности, по их распространенности, по их значению как общественного явления»¹. «Напасть на удачную идею для него значило уловить явление важное в общественном смысле, и притом именно такое, на которое в настоящую минуту следовало обратить наивысшее внимание. Вывод из наблюдений должен быть логически обоснован, обсужден со всех сторон; значение явления должно быть тщательно определено и взвешено. Только после такой предварительной и нелегкой работы добытая «идея» может стать годной темой для романа.

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

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

всдет известный эффект, явится словом важным и руководящим»¹.

Как справедливо отметила Л. М. Розенблюм², будучи взыскательным художником, Достоевский не раз жаловался друзьям, что «поэт» в нем «перетягивал» «художника», а потому замыслы его почти всегда были грандиознее их воплощения: «будучи больше поэтом, чем художником, я вечно брал темы не по силам себе», — с болью утверждал он (Письма, II, 291)³. Аналогичный упрек в превосходстве «поэта» над «художником» Достоевский был готов высказать не только по своему адресу, но и по адресу многих из особенно любимых им писателей — в том числе В. Гюго и даже Пушкина (Письма, II, 358). Идеалом Достоевского был, по его определению, «синтез» «художественной» и «поэтической» идеи — «желание высказаться в чем-нибудь по возможности вполне» (Письма, II, 175). К этому-то эстетическому идеалу гармонического равновесия «поэта» и «художника» и были направлены устремления великого романиста в 70-е годы, когда он чувствовал себя стоящим на вершине своей творческой зрелости.

10

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

¹ Аверкиев Д. В. Литературный силуэт Ф. М. Достоевского. — В кн.: Аверкиев Д. В. Дневник писателя, вып. I—XII, с. 398.

² См.: Розенблюм Л. М. Творческие дневники Достоевского. М., 1981, с. 171—173. Ср. также: Мейлах Б. С. Талант писателя и процессы творчества. Л., 1969, с. 254—256.

³ О том же писала А. Г. Достоевская: «Скажу, кстати, что муж мой и всегда был чрезмерно строг к самому себе и редко что из его произведений находило у него похвалу. Идеями своих романов Федор Михайлович иногда восторгался, любил и долго их вынашивал в своем уме, но воплощением их в своих произведениях почти всегда, за очень редкими исключениями, был недоволен» (Достоевская А. Г. Воспоминания. М., 1981, с. 179).

скую проблематику, волновавшую в эти годы самого Достоевского как романиста.

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

Статья «Выставка в Академии художеств за 1860—1861 год» («Время», 1861, № 10) в значительной мере как раз и посвящена критике официального академического направления русской живописи конца 50-х — начала 60-х годов. Журнал подвергает в ней резкой критике «узко-утилитарный характер» преподавания в Академии, цель которого — одно «образование специалистов», «без общего философского приготовления». «Такое утилитарное направление, — говорится в статье, — конечно, не дает того общего образования, которое крайне необходимо для художника, и художества у нас никогда не подвинутся вперед без серьезного к ним приготовления в университетах. Иначе мы никогда не выйдемся или из дагерротипирования, более или менее удачного, или из непроходимого псевдоклассицизма» (19, 156).

Против обеих названных опасностей — псевдоклассицизма и натуралистического «дагерротипирования» — и направлено основное содержание статьи. Воплощение первой опасности, в глазах Достоевского и других сотрудников «Времени», — официальные мифологические и псевдоисторические — программы для картин, писавшихся на академическую медаль. Одна из таких тем, на которую были написаны три картины, представленные на выставке, — «Харон, который перевозит души через реку Стикс». О картинах на этот сюжет в статье говорится: «По мнению Академии, картина особенно хороша, когда тело представлено голое, без одежды, или, по крайней мере, с некоторою драпировкой, не более» (19, 156). Другая академическая программа, критикуемая в статье, — «Великая княгиня София Витовтовна выры-

вает пояс у князя Василия Косого на свадьбе Василия II Темного». В картинах на этот сюжет дана «балетная», «сценическая» группировка фигур, а «главное действующее лицо, София Витовтовна, дама более или менее полная, — по словам автора статьи, — стоит посреди сцены с поясом, в положении танцовщика, который, надлежащим образом отделав свои па и старательно повернувшись на одной ноге, становится перед публикой, расставив руки и ноги» (19, 158). Наряду с «театральностью» традиционной «псевдоклассической» академической живописи в статье подвергаются критике пейзажи Айвазовского, которые автор из-за свойственных этому художнику любви к нарочитым «эффектам» и отсутствия чувства меры сравнивает с романами А. Дюма «Три мушкетера» и «Граф Монте-Кристо» (19, 162—163). Но Достоевский усматривает опасность нарушения «художественной правды» не в одном стремлении к театральности, не только в эффектном и в то же время искусственном «сценическом» освещении и группировке персонажей, но и в столь же «натянутой», по его мнению, погоне за одной лишь «правдой фотографической» (19, 154). «В произведении литературном, — замечает автор статьи «Выставка в Академии художеств», следуя за Лессингом, — излагается вся история чувства, а в живописи — одно только мгновение». Уже поэтому «художественная правда совсем не та, совсем другая, чем правда естественная» (19, 167).

Из всех картин, представленных на академической выставке 1860—1861 годов, Достоевский наиболее подробно разбирает картину В. И. Якоби «Партия арестантов на привале», художественные достоинства и недостатки которой представлялись ему не случайными, но характерными для той переходной эпохи, которую переживало в начале 60-х годов русское изобразительное искусство. В отличие от живописцев академического направления, Якоби стоял, по мнению Достоевского, «на хорошей дороге». Он обнаружил в названной картине, исполненной на золотую медаль, «блестящие задатки». И все же она свидетельствовала о том, что художник прошел еще, по оценке автора «Записок из Мертвого дома», лишь половину пути, ведущего к истинной им и другими живописцами его поколения высшей художественной и человеческой правде. Он уже одолел первое условие, необходимое современной живописи, ев

«азбуку и орфографию» — «трудности передачи правды действительной». Но от овладения этой низшей, «механической стороной искусства» ему предстояло подняться «на высоту правды художественной» (19, 154).

Картина Якоби, пишет Достоевский, «поражает удивительную верностью. Все точно так бывает и в природе, как представлено художником на картине, *если смотреть на природу, так сказать, только снаружи*» (19, 153; курсив мой. — Г. Ф.). Но, стремясь в качестве необходимого условия к внешней передаче природы, искусство не может этим ограничиться. Оно обязано заглянуть в природу глубже. В каждом представляемом им лице искусство должно «откопать человека» (19, 154). Именно в этом состоит, по мнению Достоевского, принципиальное различие между «фотографическим» (или «зеркальным») и подлинно художественным изображением, свойственным только одному искусству, в отличие от всякого другого, чисто механического способа воспроизведения жизни.

Критике «дагерротипизма», тенденции к более элементарной, «фотографической», а не к «художественной» правде (опасность которой Достоевский усматривает в картине Якоби) не случайно, как можно полагать, отведено столь значительное место в статье «Выставка в Академии художеств». Аналогичный упрек почти одновременно был высказан редактором журнала «Время» по адресу одного из наиболее талантливых представителей демократической беллетристики 60-х годов Николая Успенского (19, 180—181)¹. Тем более важно исторически верно и точно понять конкретный смысл критики «дагерротипизма» в обеих названных статьях Достоевского начала 60-х годов, особенно если учесть, что в наши дни в устах представителей различного рода нереалистических течений в искусстве и эстетике понятие «фотографической правды» приобрело иной смысл, чем оно имело в устах Достоевского.

В эстетических манифестах многих деятелей модернистского искусства и эстетики XX века критика «фотографизма» в изобразительном искусстве и литературе нередко скрывает под собой отрицание образно-отража-

¹ О принадлежности Достоевскому этой анонимной статьи, приписанной ему еще в 1920-х годах (как и статьи «Выставка в Академии художеств») Л. П. Гроссманом, см.: История русской критики, М. — Л., 1958, т. 2, с. 274.

тельной природы искусства, то есть отрицание реализма, утверждение эстетических направлений, чуждых реалистической изобразительности. Другой, скорее прямо противоположный смысл имеет критика «дагерротипизма» в статьях Достоевского. Как свидетельствуют обе его статьи о художественных выставках, изобразительная, образно-отражательная природа искусства, в частности живописи, центральное значение для нее реального человеческого образа были для Достоевского художественной аксиомой. Не во имя отказа от изобразительности, а во имя главной задачи искусства в его понимании — «откопать человека» (или, как сформулирует ту же мысль писатель позднее, в 1880—1881 годах, применительно к реализму своего собственного творчества, — «найти в человеке человека» — 27, 65) Достоевский критиковал в 1861 году «дагерротипизм» Якоби или аналогичные — натуралистические, с его точки зрения, тенденции в рассказах Н. Успенского.

Вот почему, отвергая «дагерротипизм», присущий изображению сцены привала арестантов на полотне Якоби, Достоевский отнюдь не смешивает его со стремлением к верной передаче натуры. «Точность и верность нужны», — пишет Достоевский. Именно в стремлении к художественной правде, к «точности» и «верности» в передаче натуры он, как уже отмечалось выше, видит преимущество их перед академической школой, залог того, что ряд русских художников — в числе их Якоби и В. Г. Перов (высокая оценка живописи которого дается в той же статье) — стоит на «хорошей дороге». И в то же время — по Достоевскому — «точность» и «верность» натуре составляют лишь первое, элементарное условие, без которого искусство невозможно, но которого еще «слишком мало» для художника (19, 153).

«Зритель действительно видит на картине г. Якоби настоящих арестантов, — пишет Достоевский, — так, как видел бы их, например, в зеркале или в фотографии, раскрашенной потом с большим знанием дела. Но это и есть отсутствие художества. Фотографический снимок и отражение в зеркале — далеко еще не художественные произведения». При всей кажущейся точности деталей и даже внешней характеристики отдельных персонажей, на картине Якоби, по мнению Достоевского, нет людей, в ней слабо проявилось внимание ху-

дожника к их внутренней жизни. Все арестанты «у него равно негодяи и все одинакие, как будто потому, что в его мнении сраняла их этапная цепь. Все у него равно безобразны, начиная с кривого этапного офицера до клячи, которую отпрягает мужик...». Между тем на ка-торге (как и в любом другом месте) нет одинаковых людей, как нет людей, совершенно утративших человеческий облик. «Допустим, что большею частью арестанты так сживаются с своим безвыходным положением, что становятся ко всему равнодушны; но в то же время нельзя не допустить, что они люди. Так давайте же нам их как людей, если вы художник; а фотографиями их пусть занимаются френологи и судебные следователи» (19, 154).

Итак, отличие искусства от фотографии, по Достоевскому, состоит в том, что фотограф за *внешним* не видит *внутреннего*, за «арестантом», «преступником» — человека. «В зеркальном отражении не видно, как зеркало смотрит на предмет, или лучше сказать, видно, что оно никак не смотрит, а отражает пассивно, механически» (19, 153). Истинный же художник видит природу «не так, как видит ее фотографический объектив, а как человек. В старину сказали бы, что он должен смотреть глазами телесными и, сверх того, глазами души, или оком духовным. Пусть же он видит в «несчастных» арестантах людей, да пусть же и нам покажет это» (19, 154).

Но для того чтобы художник за внешними приметами одежды, обстановки и быта смог «откопать человека», раскрыть его внутренний облик, уяснить себе и сделать понятным публике его зачастую сложную, хотя и не легко различимую для внешнего наблюдателя духовную жизнь, ему нужны не только «направление» и «фотографическая точность», но и свое выстраданное, невозможное без высокой духовной культуры художника отношение к изображаемому. Отсюда обращение Достоевского к В. И. Якоби и к Николаю Успенскому с требованием «своего взгляда» на вещи, отличающего произведение подлинного искусства от «дагерротипа», а художника от «фотографической машины» (19, 180—181).

Стремясь обосновать глубокий, диалектический взгляд на проблему художественной правды, Достоевский тонко показывает на примере картины Якоби, как погоня за одной внешней, «фотографической прав-

дой» легко переходит «в погоно за эффектом», порождает неестественность и мелодраматизм, отличные от неестественности и мелодраматизма старой академической живописи и в то же время не менее вредные, чем последние. Достоевский даст в статьях «Выставка в Академии художеств» и «Рассказы Н. Успенского», может быть, еще более поразительную по диалектической глубине и сложности постановку вопроса о соотношении субъективного и объективного в художественном творчестве: требуя, чтобы изображение жизни в искусстве не носило пассивного, механического характера, утверждая необходимость наличия у художника «своего взгляда», без чего невозможно активное творческое отношение к изображаемому, взгляда, который может явиться лишь результатом широкого образования, «общего развития» (19, 156), сильной и оригинальной общественной мысли, Достоевский считает, что они нужны не для выражения в творчестве субъективных эмоций. «Свой взгляд» нужен художнику прежде всего для того, чтобы он мог угадать глубинный общественный и моральный смысл изображаемого явления и в человеке, униженном и обезображенном существующими условиями жизни, «откопать человека», то есть верно передать правду самого объективного мира, его внутреннюю диалектику, сложную борьбу в нем гуманистического, человеческого и враждебного человеку антигуманистического начала: «Если бессознательно описывать один матерьял, то мы ничего не узнаем; но приходит художник и передает нам свой взгляд об этом матерьяле и расскажет нам, как это явление называется, и назовет нам людей, в нем участвующих, и иногда так назовет, что имена эти переходят в тип, и наконец когда все поверят этому типу, то название его переходит в имя нарицательное для всех относящихся к этому типу людей. Чем сильнее художник, тем вернее и глубже выскажет он свою мысль, *свой взгляд* на общественное явление и тем более поможет общественному сознанию. Разумеется, тут почти всего важнее, как сам-то художник способен смотреть, из чего составляется его собственный взгляд, — гуманен ли он, прозорлив ли, гражданин ли, наконец, сам художник? В этом заключается задача и назначение художества, а вместе с тем определяется ясно и роль, которую имеет искусство в общественном развитии» (19, 181).

Как уже отмечалось выше, вторая из статей Досто-

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

Статья «По поводу выставки» появилась в «Гражданине» в качестве очередного, сентябрьского фельетона «Дневника писателя» и посвящена экспозиции полотен русских художников, предназначенных для отправки на Венскую всемирную выставку. Достоевский высказывает в ней опасения, что картины русских художников (как это бывало в предыдущие десятилетия с русской литературой) не будут поняты и оценены по достоинству на Западе. Между тем бытовая жанровая живопись передвижников составляет, с его точки зрения, то, чем русское искусство может «погордиться», в отличие от исторического рода, где «мы давно уже не блистаем» (21, 70).

Основным достоинством русской реалистической живописи 60—70-х годов Достоевский считает — и здесь невольно на память приходят упреки, высказанные в первой статье по адресу Якоби, — ее демократизм: «любовь к человечеству, не только к русскому в особенности, но даже и вообще» (21, 71). Эта любовь проявляется даже в «маленьких картинках» В. Е. Маковского, но особенно яркое выражение она получила в «Охотниках на привале» В. Г. Перова, «Псаломщиках» того же Маковского и «Бурлаках» Репина — полотне, от которого каждый чуткий к искусству зритель отойдет, по словам писателя, «с нарывом в сердце и любовью (с какою любовью!) к этому мужичонке, или к этому мальчишке, или к этому плуту-подлецу солдатику!» (21, 74).

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

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

Серьезной опасностью для передвижников Достоевский считал рационалистическую заданность, потерю широты художественного кругозора. Именно в этой связи в статье его возникает вопрос о «мундирности» и «направлении» — вопрос, суть которого может быть верно понята лишь в общем контексте статьи, при конкретно-историческом подходе к изложенной в ней эстетической позиции. Как мы уже знаем, Достоевский приветствовал человечность и демократизм лучших образцов искусства передвижников, умение русских художников в каждом своем персонаже — как бы ни были безобразны окружающая их среда, внешняя обстановка жизни — «откопать человека». И вместе с тем Достоевский боялся, что демократизм этот может стать скорее тематической, внешней приметой, чем внутренним, органическим свойством новой школы русской живописи, одушевляющей ее глубинной художественной потребностью. Возможность соскальзывания на путь самоповторений, рационалистической преднамеренности, отвлеченной, заданной тенденциозности в ущерб художественной правде и искренности чувства Достоевский усматривает не только в живописи некоторых художников-демократов 70-х годов, но и в последних поэмах Некрасова («Дедушка» и «Русские женщины»), хотя творчество последнего он в целом оценивал чрезвычай-

но высоко. Отсюда адресованные Достоевским передвижникам предостережения против опасности «направления», «мундирности», отразившие не только противоречивость его эстетической и общественной позиции, его полемику с эстетикой революционно-демократического, народнического направления, но и ощущение писателем реальной сложности и противоречивости развития еще не окрепшего реалистического направления русской живописи.

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

Замечая сочувственно, что «наш жанр на хорошей дороге» (хотя в живописи он и не достиг еще гоголевского уровня), Достоевский высказывает мысль о том, что область жанра не охватывает всех возможностей живописи. «Чтобы раздвинуться или расшириться», реалистическая живопись должна завоевать, по его мнению, сверх завоеванных ею тем «тескущей действительности», также историческую и «идеальную» (в том числе «фантастическую») тематику, не смешивая их со сферой жанра и не испытывая «благородной», но «безрассудочной» и «несправедливой» «боязни идеального», которое современные художники, чьи эстетические убеждения сложились в борьбе с традиционным академизмом, привыкли смешивать с ним, а потому и бояться «вроде нечистой силы».

«По-видимому, современные наши художники, — пишет в связи с этим Достоевский, — даже боятся исторического рода живописи и ударились в жанр как в единый истинный и законный исход всякого дарования. Мне кажется, что художник как будто предчувствует, что (по понятиям его) придется ему непременно «идеальничать» в историческом роде, а стало быть, лгать...» (21, 75). Между тем боязнь эта неоправданна: исторические и даже фантастические темы, по мнению писателя, «так же необходимы искусству и человеку, как и текущая действительность» (21, 76).

Художник не может, по мнению Достоевского, выразить глубинное содержание исторической темы, если становится как бы рядовым свидетелем исторических событий. Примером такого рода изображения, когда исторический сюжет воспроизведен как нечто непосредственно разворачивающееся перед глазами художника, Достоевский считал «Тайную вечерю» Н. Н. Ге, который смешал «обе действительности — историческую и текущую» и из картины на исторические темы «сделал совершенный жанр» (21, 76). Между тем «жанр есть искусство изображения современной, текущей действительности, которую перечувствовал художник сам лично и видел собственными глазами, в противоположность исторической, например, действительности, которую нельзя видеть собственными глазами и которая изображается не в текущем, а уже в законченном виде» (21, 76). В отличие от «текущего» историческое событие прошлого предстает перед глазами последующих поколений как «законченное», — и это не некая случайная, субъективная ошибка нашего восприятия, а объективный, исторически обусловленный психологический закон. «Спросите какого угодно психолога, и он объяснит вам, что если воображать прошедшее событие и особенно давно прошедшее, завершённое, историческое (а жить и не воображать о прошлом нельзя), то событие непременно представится в законченном его виде, то есть с прибавкою всего последующего его развития, еще и не происходившего в тот именно исторический момент, в котором художник старается вообразить лицо или событие. А потому сущность исторического события и не может быть представлена у художника точь-в-точь так, как оно, может быть, совершалось в действительности» (21, 76). Всякое серьезное историческое событие имело цепь последствий, и эти последствия — так или иначе — входят в его восприятие последующими поколениями, освещают для них его глубинный внутренний смысл, насыщают его многообразными, сложными ассоциациями, определяют отношение современного человека к изображенным историческим лицам прошлого. На картине же Ге евангельская сцена освобождена художником, по мнению Достоевского, не только от привычных, религиозных, но и вместе с тем и вообще от всяких глубинно-исторических ассоциаций. На смену религиозному пониманию евангельского мифа здесь пришла не история, но жанр. Вместо Христа перед нами —

«очень добрый молодой человек», а вместо его столкновения с Иудой (то есть широкого, насыщенного глубоким историческим содержанием символа столкновения добра и зла) — «обыкновенная ссора... обыкновенных людей... собравшихся поужинать». «Но спрашивается: где же и при чем тут последовавшие восемнадцать веков христианства?» (21, 76—77). «Колоссальный» смысл евангельского сюжета утрачен, его патетику заслонила обыкновенная бытовая сцена из обыденной жизни, хотя и с традиционными историческими аксессуарами: «тут... все происходит совсем несоразмерно и непропорционально будущему. Тициан, по крайней мере, придал бы этому Учителю хоть то лицо, с которым изобразил его в известной картине своей «Кесарево кесареви» (имеется в виду знаменитая картина Дрезденской галереи «Динарий кесаря», хорошо знакомая Достоевскому по личным впечатлениям и любимая им. — Г. Ф.); тогда многое бы стало тотчас понятно. В картине же г. Ге просто перессорились какие-то добрые люди; вышла фальшь и предвзятая идея, а всякая фальшь есть ложь, и уже вовсе не реализм» (21, 77).

Не только историческая живопись имеет, по Достоевскому, право на место в реалистическом искусстве как особый род, со своими специфическими закономерностями, отличными от законов жанра. То же относится к области разработки других тем — «идеальных», «почти фантастических», но также необходимых живописи, ибо «идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность» (21, 75—76). Именно в этой связи Достоевский вспоминает теперь Брошникову, ссылаясь в качестве уместного примера трактовки отвлеченного, «идеального» сюжета на его картину «Гимн пифагорейцев восходящему солнцу» (1869). Подлинный реализм, по мнению Достоевского, не должен бояться «идеальности», но должен смело доверяться ей. «Ведь и Диккенс — жанр, не более; но Диккенс создал «Пиквика», «Оливера Твиста» и «дедушку и внушку» в романе «Лавка древностей» (21, 75). Между тем «Диккенс никогда не видел Пиквика собственными глазами, а заметил его только в многообразии наблюдаемой им действительности, создал лицо и представил его как результат своих наблюдений. Таким образом, это лицо так же точно реально, как и действительно существующее, хотя Диккенс и взял только идеал действительности» (21, 76). И точно так же

портретист, долгое время наблюдая портретируемого, отыскивает в нем «главную идею его физиономии», «тот момент, когда субъект наиболее на себя похож». «А стало быть, что же делает тут художник, как не доверяется скорее своей идее (идеалу), чем предстоящей действительности?» Отсюда конечный вывод Достоевского, обращенный к живописцам-реалистам 70-х годов: «Дать побольше ходу идее и не бояться идеального» (21, 75), без чего русская реалистическая живопись не сможет, по его мнению, подняться на уровень Гоголя и Диккенса, создать своих Пиквиков и «внучек», то есть образы столь же монументально-типические, столь же «идеальные» в своем роде, законченные и впечатляющие, как образы, созданные классиками реалистической литературы XIX века.

Статья «По поводу выставки» была написана вскоре после окончания «Бесов», в момент, когда сам Достоевский искал новых творческих путей. Еще до начала работы над «Бесами» в сознании Достоевского возникают новые для него, широкие, энциклопедические замыслы романов «Атензм» и «Житие великого грешника». В это же время Достоевский — единственный раз после того, как он распрощался с незавершенными юношескими драмами, — обращается к замыслу на историческую тему. Таковы наброски поэмы «Император», где образ выросшего в тюрьме малолетнего претендента на русский престол Ивана Антоновича подвергается сложному, «фантастическому» философскому переосмыслению в духе знаменитой трагедии Кальдерона «Жизнь есть сон»¹. Как завершение этих новых для Достоевского исканий можно рассматривать роман «Братья Карамазовы», где «текущая действительность» выступает в сложном сплаве с исторической и философской символикой, обрамлена «фантастическими» элементами, восходящими к средневековым «житиям» и русскому народному духовному стиху.

В контексте этих эстетических исканий Достоевского 70-х годов статья «По поводу выставки» не может не быть воспринята как отражение размышлений Достоевского не только над путями развития современной ему

¹ См. об этом: Григорьев А. Л. Достоевский и Кальдерон (К вопросу о замысле «поэмы» Достоевского «Император»). — В кн.: XXI Герценовские чтения (Межвузовская конференция). Филологические науки. Л., 1968, с. 130—131 (Ленинградский гос. пед. ин-т им. А. И. Герцена).

русской живописи, но и над проблемами своего собственного творчества на последнем, завершающем его этапе. В обращенности к эстетическим проблемам, волновавшим самого Достоевского в 70-е годы, в период, предшествовавший созреванию замысла и созданию «Братьев Карамазовых», и заключается, как нам представляется, один из существенных моментов содержания этой статьи Достоевского, не учтенный до сих пор исследователями.

11

Достоевский в годы каторги пережил болезненное и острое разочарование в идеалах утопического социализма 40-х годов. И в то же время, в отличие от его многочисленных либерально настроенных современников, которые были склонны верить в то, что противоречия буржуазной цивилизации затронули лишь поверхность общества и что они будут более или менее легко и безболезненно изжиты в результате развития парламентского строя, дальнейшего прогресса культуры и образования, он считал, что в современном ему обществе зло «таится глубже», чем это представлялось наиболее проникательным, в том числе многим революционным умам его эпохи. С точки зрения Достоевского 60—70-х годов, не существовало ни одного сколько-нибудь значительного явления русской и западноевропейской жизни, которое не было бы так или иначе затронуто «великой социальной болезнью» времени. Каждая внешне «нормальная» семья представлялась Достоевскому несущей в себе открыто или сокровенно черты «случайного семейства», в каждой «клеточке» общества, привлекавшей его внимание, в любом на первый взгляд мелком, «обыденном» факте газетной хроники он открывал как романист отражение общей исторической трагедии бытия современного ему человечества. Общество его времени представлялось Достоевскому давно вышедшим из эпохи патриархальной простоты, целостности и «гармонии», переживающим состояние исторической «смуты» и брожения и в то же время лихорадочно устремленным навстречу неизвестному будущему. Это ощущение жизни не мирной и устойчивой в своих сложившихся размерах и пропорциях, но жизни, вовлеченной в поток бурного и лихорадочного исторического движения, таящей в себе постоянные возможности новых трагических взрывов, неожиданных сцеплений, хит-

роплетский и кризисов, составляет основу свойственных искусству Достоевского напряженности и динамизма.

К этому надо добавить другое. Любимым героем Гоголя, Островского, Диккенса, Флобера и многих других писателей-реалистов XIX века был, пользуясь словами Белинского, человек «толпы», то есть «средний», рядовой представитель существующего общества. Изображая губительное воздействие существующего строя жизни на душу такого — рядового — человека или рисуя конфликт между ним и обществом, названные писатели умели поднять критическое исследование жизни и психологии рядового человека своего времени на огромную — недостижимую до них — художественную высоту. В своих ранних произведениях, в особенности в «Бедных людях» и «Двойнике», молодой Достоевский, продолжая линию, намеченную Гоголем в его петербургских повестях, также делает центральной фигурой своих произведений «среднего» человека — мелкого чиновника, чутко реагирующего на противоречия своей жизни и жизни окружающих, но не способного уместенно и нравственно возвыситься над ними, сделать их предметом глубокого и пристального интеллектуального анализа.

Но уже в 1847—1849 годах в творчестве молодого Достоевского происходит перелом. Фигуру «фантастического титулярного советника» — героя первых повестей Достоевского — в следующих произведениях сменяет фигура выделенного из «толпы» петербургского «мечтателя» — молодого человека, погруженного в себя, живущего напряженной и интенсивной интеллектуальной жизнью, к которой автор стремится духовно приобщить читателя.

Образ мыслящего героя, в сознании которого происходит постоянная, ни на минуту не прекращающаяся работа над уяснением противоречий и смысла окружающей жизни, стоит и в центре последующих романов и повестей Достоевского, написанных после каторги. Его любимым героем в 60—70-е годы становится, по собственному признанию, человек «идеи», человек, стремящийся исследовать эту «идею» во всех возможных разветвлениях, довести ее до последних — пусть сегодня невозможных реально, но логически мыслимых — выводов, изучить в теории и на практике ее «про» и «контра».

Не только этот главный герой — Раскольников, или Ставрогин, или Иван Карамазов — человек мысли, но и второстепенные персонажи его романов — генерал Иволгин или Лебедев (в «Идиоте»), капитан Лебядкин (в «Бесах») или Федор Павлович Карамазов. Каждый из названных и неназванных героев Достоевского является философом, своеобразным мыслителем, сложным образом, по-своему решающим основные вопросы человеческого бытия. Так же, как в трагедиях Шекспира, в романах Достоевского благородные и низменные герои, «короли» и «шуты» отражают в своем сознании одни и те же коллизии времени, хотя и выражают их по-разному, первые — возвышенным, вторые — причудливым, а порою циничным и изменчивым языком. Отсюда прорастает та особая атмосфера глубокого внутреннего интеллектуализма, которая свойственна романам Достоевского. Здесь все персонажи мыслят — и притом мысль их отливается, как правило, не в простые и элементарные, а в причудливые, сложные, эксцентрические формы. Погруженность всех персонажей в одну и ту же общую атмосферу мысли, осознание — хотя и на несходном уровне — разными лицами одних и тех же универсальных противоречий действительности делает возможным их взаимопонимание, возникающие повседневно, в самой бытовой обстановке философские диспуты между ними. Ибо поскольку почти каждый из персонажей Достоевского является потенциальным «философом», обладающим своим, особым взглядом на узловые вопросы бытия, достаточно любой случайности, чтобы споры между ними по этим вопросам вспыхнули с такой неожиданной для читателя силой, как если бы поднесли спичку к сухой траве или соломе. От любого — самого мелкого — вопроса их личной судьбы мысль героев Достоевского — как у Шекспира — сразу же, без труда переносится к самым «проклятым» и «вечным», всеобщим вопросам бытия — и именно это порождает «полифонию» и «многоголосие» романов Достоевского, талантливое, хотя во многом и спорное истолкование которых дал М. Бахтин в книге о поэтике Достоевского. Внутренняя интеллектуальная жизнь разных — в том числе противоположных по умственному складу — героев настроена у Достоевского по одному камертону, обращена к одним и тем же объективным и универсальным по смыслу, основным философским проблемам действительности, образующим общую художе-

ственную тему, которая проводится автором через различные «голоса», многообразно преломляясь в них, как проводится композитором через разные тональности и регистры одна и та же, главная музыкальная тема. В этом важный источник близости эстетики Достоевского-романиста к принципам не только музыкальной полифонии, отмечавшейся В. Л. Комаровичем, Л. П. Гроссманом, М. М. Бахтиным и другими исследователями, но и современного театра с его глубоким, органическим интересом к нравственным и философским проблемам.

Касаясь темы «полифоничности» романов Достоевского, невозможно не сделать нескольких критических замечаний о названной концепции М. М. Бахтина, получившей под влиянием этого замечательного исследователя широкое распространение у нас и за рубежом.

Автору данных строк, высоко оценивавшему эту и другие, позднейшие работы М. М. Бахтина, приходилось не раз писать о своем несогласии с представлением о «полифоничности» романа Достоевского в том специфическом истолковании этого термина, которое было выдвинуто Бахтиным в 1929 году и сохранилось неизменным также во втором издании его книги (1963). Анализ эстетических идей Достоевского подтверждает ее уязвимость.

Как нам представляется, теория «полифонического» романа как нового особого типа возникла у ее автора в 20-е годы не случайно. Возникновение ее явилось результатом осмысления творчества Достоевского в определенной историко-литературной перспективе, подсказанной некоторыми чертами литературного развития 20-х годов у нас (творчество А. Белого, А. Ремизова, Б. Пильняка, Е. Замятина и т. д.) и за рубежом (здесь в первую очередь надо назвать немецкий экспрессионизм). Поэтому многие элементы этой концепции, хотя и в менее развитом виде, мы находим в других работах 1920-х годов, в том числе — созданных до работы Бахтина и без ее влияния.

Так, в книге А. З. Штейнберга «Система свободы Достоевского» (1923) говорится о «симфонической диалектике» Достоевского — «дирижера», управляющего «хором» или «многообразием голосов»: «Он систематизирует, — пишет автор, — все противоборствующие в современности мировоззрения, воплощая их в жизнь, превращая идеи в действующие монады и прослеживая судьбу каждой из них в последней ее конкретиза-

ции», он создает «мир из миров», «мыслит мирами, целыми созданиями»... В этом мире не человек есть субстрат и носитель своего мировоззрения, а, наоборот, сущностью человека является его «идея». ¹ Здесь даже терминология близка к терминологии более поздней работы Бахтина.

Эстетические высказывания Достоевского, как и его практика романиста, не подтверждают суждений А. З. Штейнберга и М. М. Бахтина о «неслиянности голосов» героев в романах Достоевского, вторичности для последних авторского слова и отношения к персонажам.

«В поэзии нужна страсть, нужна *еаша идея* и непременно указующий перст, страстно поднятый, — писал Достоевский. — Безразличное же и реальное воспроизведение действительности ровно ничего не стоит, а главное — ничего и не значит. Такая художественность нелепа: простой, но чуть-чуть наблюдательный взгляд гораздо более заметит в действительности» (24, 308).

Ту же мысль — о первостепенной важности определенного угла зрения романиста на воспроизводимую им действительность и на любого из своих персонажей, его активной, творческой позиции по отношению к предмету изображения — Достоевский постоянно утверждал в статьях, письмах, «Дневнике писателя».

Достоевский сознательно выступал в своих романах одновременно как художник и как мыслитель, проповедник, социолог, философ, публицист — и это соединение небезразлично для его эстетики и поэтики. Он стремится не только поставить перед своими современниками и перед потомством ряд великих философских и моральных вопросов, проанализировать жгучие и болезненные проблемы, выдвинутые общественной жизнью, но и дать на эти вопросы свой положительный ответ, указать те пути, которые, по его мнению, должны были помочь оздоровлению общества, если от настоящего к будущему. Оторвать в Достоевском художника от мыслителя и аналитика, сведя его романы к воспроизведению — на равных правах — разноголосицы спо-

¹ Штейнберг А. З. Система свободы Достоевского. Берлин, 1923, с. 34—37. Впрочем, в отличие от М. М. Бахтина, Штейнберг полагал не без основания, что «голос» автора в романах Достоевского не равноправен с «голосами» героев, но находит свое выражение в «согласном звучании всех голосов» (там же, с. 35).

рящих между собой «голосов» отдельных героев и считая его философскую, общественную, эстетическую позицию в этом споре второстепенной, — значит отказаться от важной и ценной стороны его искусства, от того великого и значительного, что содержали в себе идеи Достоевского — мыслителя, художника, сурового критика буржуазной цивилизации, — несмотря на все свойственные ему глубокие, исторически обусловленные срывы, противоречия и заблуждения.

«При полном реализме найти в человеке человека. Это русская черта по преимуществу, и в этом смысле я, конечно, народен... хотя и неизвестен русскому народу теперешнему, но буду известен будущему.

Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27, 65).

Эти знаменитые слова Достоевского с полным правом рассматривались не раз как его художническое credo.

Достоевский считал, что современная ему действительность «фантастична» и далека от идеала. Но, как для всякого великого художника, моральной и эстетической нормой для него был идеал, а не его отрицание, то есть здоровье, а не болезнь. В этой авторской позиции — коренное отличие эстетики Достоевского от эстетики многих направлений модернистского искусства и литературы XX века, считающих эстетической нормой не здоровье и красоту, а болезнь и отрицание идеала.

Чем более «фантастичен» и бесчеловечен окружающий человека мир, тем горячее, по убеждению Достоевского, в нем тоска человека по идеалу и тем более велик долг художника «найти в человеке человека», показать без всяких искусственных прикрас, «при полном реализме», не только господствующие в мире уродство и «хаос», но и скрытый в «душе человеческой» порыв к идеалу, стремление к «восстановлению погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» (20, 28). Вот почему «голос» Достоевского — художника и мыслителя, творимый им суровый суд над современной ему цивилизацией не может быть приравнен к голосам его героев: такое приравнение самым решительным образом противоречит всему духу эстетики Достоевского.

В известной заметке о «Соборе Парижской богоматери» В. Гюго Достоевский горячо восстал против «самодовольной рутинны», хотевшей подвести непонятый ею смысл творчества французского поэта и романиста-романтика под формулу: «le laid c'est le beau» (то есть «безобразное — вот истинно прекрасное»). Не утверждение идеала безобразия на месте будто бы отжившего идеала красоты, но борьба за красоту против безобразия, борьба за «восстановление погибшего человека» против «гнета обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков» — такова, по определению Достоевского, «формула», отвечающая действительному смыслу творчества Гюго и всего близкого Достоевскому духовно искусства и литературы XIX века. «Проследите все европейские литературы нашего века, — писал автор «Братьев Карамазовых», — и вы увидите во всех следы той же идеи, и, может, хоть к концу-то века она воплотится, наконец, вся, целиком, ясно и могущественно в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени так же полно и вековечно, как, например, «Божественная комедия» выразила свою эпоху средневековых католических верований и идеалов» (20, 29).

Стремление «при полном реализме найти в человеке человека», способствовать действительно его «восстановлению», обретению человечеством новой «гармонии», нового «золотого века» — при сохранении всех достижений культуры и положительных задатков, заложенных ею в человеке, — заветы писателю и художнику не обходить трудных и противоречивых черт жизни общества и процесса развития человеческой культуры и в то же время не забывать об «идеальном», об «извечной» потребности человека в красоте и будущей «гармонии» человечества, — таковы черты, роднящие эстетический идеал Достоевского с передовым эстетическим идеалом нашей эпохи, его «голос» с нашими «голосами», как бы ни расходились мы с Достоевским в наших представлениях о путях достижения идеала социальной и эстетической «гармонии».

В одной из черновых тетрадей к «Бесам» мы встречаем следующую заметку Достоевского о реализме Шекспира, которую автор намеревался вложить в уста «Грановского» (то есть Степана Трофимовича Верховенского):

«Это не простое воспроизведение насущного, чем, по уверению многих учителей, исчерпывается вся действительность.

Вся действительность не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключает в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего слова. Изредка являются пророки, которые угадывают и высказывают это цельное слово. Шекспир — это пророк, посланный богом, чтобы возвестить нам тайну о человеке, души человеческой» (11, 237; ср. там же, 157).

В приведенной заметке выражен, может быть особенно отчетливо, идеал Достоевского-художника. В свете опыта последующих десятилетий русской и всемирной истории мы можем сказать, что Достоевский далеко не во всем был на уровне своего идеала: он не смог верно разгадать смысл великих революционных явлений своей эпохи, подготовлявших будущее России и человечества, — пророческий дар изменил ему в их оценке. И все же устремленность эстетики и искусства Достоевского к будущему, настойчивое стремление великого русского романиста отыскать в «хаосе» жизненных явлений своей переходной эпохи «руководящую нить», увидеть их в исторической перспективе, в движении навстречу нравственному и эстетическому идеалу сообщили его художественным исканиям ту требовательность, широту и величественную масштабность, которые позволили ему стать одним из величайших художников мировой литературы, правдиво и бесстрашно запечатлевшим трагический опыт поисков и блужданий человеческого ума, страдания тысяч и миллионов «униженных и оскорбленных» в мире социального неравенства, вражды и нравственного разъединения людей.

Наше исследование основных проблем эстетики Достоевского осталось бы незавершенным, если бы в заключение мы не коснулись хотя бы кратко эстетических идей, выраженных в его пушкинской речи.

И речь Достоевского о Пушкине, и более широкая тема отношения Достоевского к творчеству великого поэта служили не раз предметом специального, углубленного изучения. Различные аспекты этой темы освещены в известных работах А. Л. Бема, В. Л. Комаро-

вича, М. С. Альтмана, Б. В. Томашевского, В. Я. Кирпотина¹. В последнее время появилось посвященное ей обширное обобщающее исследование Д. Д. Благого². Поэтому, характеризуя здесь тему «Достоевский и Пушкин», мы позволим себе сконцентрироваться лишь на том, что представляется нам самым главным, имеющим для понимания подхода Достоевского к Пушкину решающее значение.

Со времени вступления Достоевского на литературное поприще и до самой его смерти творчество Пушкина оставалось для Достоевского предметом напряженных раздумий. Достоевский не только постоянно перечитывал произведения поэта, он настойчиво стремился осмыслить для современных и будущих поколений «пророческое» их значение. Это побуждало Достоевского нередко к прямой полемике с предшествовавшей и современной ему критикой, с которой он горячо спорил, пересматривая отдельные ее суждения о Пушкине, внося в них поправки и коррективы.

Новизна отношения Достоевского к Пушкину, глубокая принципиальность его подхода к оценке поэта сказались уже в первом его романе «Бедные люди».

«Бедные люди» создавались в момент, когда цикл статей Белинского о Пушкине еще не был окончен. Девятая статья этого цикла, завершающая разбор «Онегина», появилась в «Отечественных записках» в феврале 1845 года, вскоре после окончания Достоевским черновой редакции первого его романа. Десятая статья с разбором «Бориса Годунова» была напечатана в ноябре 1845 года, когда «Бедные люди», оконченные в мае, проходили через цензуру. Одиннадцатая, заключительная статья с оценкой поэм 30-х годов, маленьких трагедий и прозы Пушкина появилась в октябре 1846 года, то есть почти через девять месяцев после выхода в свет «Бедных людей». Тем замечательнее существенные расхождения в оценке Пушкина, которые мы мо-

¹ Бем А. Л. У истоков творчества Достоевского. Прага, Петрополис, 1936; Комарович В. Достоевский и «Египетские ночи» Пушкина. — Пушкин и его современники, вып. XXIX—XXX. Пг., 1918, с. 36—48; Альтман М. Роман Белкина. — Звезда, 1936, № 9, с. 195—204; Томашевский Б. Пушкин. М. — Л., 1961, с. 404—406, 416—418; Кирпотин В. Я. Ф. М. Достоевский. Творческий путь (1821—1859). М., 1960, с. 78—110; Кирпотин В. Достоевский в шестидесятые годы. М., 1966, с. 96—109.

² Благой Д. От Кантемира до наших дней. М., 1972, с. 417—501.

жем заметить при сопоставлении «Бедных людей» и создававшихся одновременно статей Белинского.

Белинский писал в заключении пушкинского цикла, что к особенным свойствам поэзии Пушкина «принадлежит ее способность развивать в людях чувство изящного и чувство гуманности, разумея под этим словом бесконечное уважение к достоинству человека как человека»¹. Но в той же, одиннадцатой статье о Пушкине, то есть уже после выхода «Бедных людей», критик повторил свою, высказанную ранее в разборе «Онегина», мысль о Пушкине-дворянине, носителе «помещичьего принципа» (Белинский, 7, 577): «Везде видите вы в нем человека, — так формулировал Белинский эту мысль в более ранней, девятой, статье, — душою и телом принадлежащего к основному принципу, составляющему сущность изображаемого им класса; короче, везде видите русского помещика... он нападает в этом классе на все, что противоречит гуманности; но принцип класса для него — вечная истина» (там же, 502).

Иные социальные акценты в освещении проблемы гуманизма Пушкина мы можем отчетливо ощутить в «Бедных людях», автор которых показывает, что к Пушкину пришел новый, демократический читатель — мыслящий разночинец, студент Покровский и даже бедный, малообразованный, иногда смешной, но горячий сердцем чиновник Макар Девушкин. И читатель этот признал Пушкина отнюдь не носителем «помещичьего принципа», но *своим*, отвечающим его внутренней душевной потребности. У Покровского нет более заветного желания, чем иметь сочинения Пушкина. Макар Алексеевич в повести о печальной судьбе Самсона Бырина находит историю собственной жизни, написанную человеком, сумевшим подойти к нему как бы изнутри, глубоко проникнуть в душу простого человека, верно почувствовать его незаслуженные страдания, но и его скромное достоинство. Белинский был убежден, что повести Белкина «недостойны ни таланта, ни имени Пушкина», что они «ниже своего времени», «вроде повестей Карамзина» (Белинский, 7, 577), молодой Достоевский же, выделив в «Бедных людях» одну повесть белкинского цикла, показал ее художественную неисчерпаемость, огромность скрытых в ней мо-

¹ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., Изд. АН СССР, 1955, т. 7, с. 529. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома (курсив) и страницы.

ральных и человеческих проблем, связь художественных вопросов, поставленных Пушкиным, с проблематикой демократической литературы 40-х годов, одушевленной идеей братского участия к человеку, независимо от сложившихся в дворянском и буржуазном мире имущественных и социальных различий.

Так, уже в «Бедных людях» Достоевский сказал о Пушкине свое «новое слово». Опираясь в своих суждениях на статьи Белинского, молодой Достоевский не только повторял критика, но и вступал с ним в спор, пересматривая то, что казалось ему неверным и устаревшим. Начатый Достоевским в «Бедных людях» горячий и принципиальный спор с современной ему критикой о Пушкине, об основном пафосе его произведений и их значении для русской литературы получил продолжение в последующем творчестве писателя.

Приступая к статьям о Пушкине, Белинский открыл первую из них общей оценкой исторического значения Пушкина: критик писал, что Пушкин, сохраняя навсегда свою роль великого поэта-художника и воспитателя будущих поколений, в то же время по духу и содержанию своей поэзии был «поэтом своего времени, своей эпохи, и... это время уже прошло, эта эпоха сменилась другою, в которой уже другие стремления, думы и потребности» (Белинский, 7, 101). Слова эти были написаны в 1843 году, в период ожесточенной борьбы Белинского за утверждение в литературе принципов нового реалистического искусства, знаменем которого для критика были Лермонтов, Гоголь, их ученики и последователи. Борьба Белинского за утверждение гоголевского направления в литературе была огромной его заслугой, она расчистила и подготовила почву для появления произведений также и молодого Достоевского. Но после того как победа нового направления стала историческим фактом, для литературы и критики с конца 40-х годов возникла возможность рассматривать творчество Пушкина в более широкой исторической перспективе. Из всех тогдашних русских писателей эта новая историческая ориентация выражена у Достоевского, пожалуй, наиболее отчетливо.

Уже в начале 60-х годов Достоевский формулирует основное и определяющее зерно своих последующих высказываний о Пушкине.

Не только для Белинского, но отчасти и для Гоголя (вспомним его статью «В чем же наконец существо

русской поэзии»), и для большей части других своих младших современников Пушкин, оставаясь великим поэтом, был в то же время в той или иной степени явлением цикла историко-литературного развития, завершающегося на их глазах. Для Достоевского же Пушкин на всю жизнь становится не только предшественником и учителем, но и *живым современником*. Это новое общественно-историческое и эстетическое качество его восприятия Пушкина позволяет Достоевскому иначе подойти к истолкованию отдельных произведений поэта, их образов и идейной проблематики.

В понимании Белинского Пушкин был «поэтом-художником», представителем того периода в развитии русской литературы, когда она нуждалась прежде всего в «поэзии, как искусстве, как художестве» (Белинский, 7, 319, 320, 379). В этом смысле Пушкин противостоял в понимании Белинского поэтам «мысли» — Лермонтову в России, Гете и Байрону на Западе. Достоевским же Пушкин воспринимается как *великий поэт-мыслитель*. В нем — узел всех тех жгучих проблем русской литературы и русской национальной жизни, которые продолжают составлять ее главное содержание также и в настоящее время, — не устает заявлять Достоевский. Отсюда совершенно особое отношение Достоевского к стихотворению Пушкина «Пророк», горячее утверждение им в пушкинской речи «пророческого» значения творчества Пушкина.

В то время как Белинский полагал, что «эпоха» Пушкина в собственном смысле слова завершена и что вступлением в литературу Гоголя, Лермонтова и натуральной школы начался новый период литературного развития, Достоевский утверждает другой взгляд на соотношение Пушкина и его учеников. Не переставая восхищаться Лермонтовым и Гоголем — этими двумя «колоссальными» русскими «демонами», которым равных по силе любви и отрицания не знал Запад (18, 59), Достоевский тем не менее утверждает, что пушкинский период, 40-е и 60-е годы составляют, если рассматривать их в более крупных, менее дробных чертах, не три разных, но одну эпоху русской жизни, с единым общественным и культурно-историческим содержанием. И именно Пушкин, благодаря величию своего гения и «пророческому» значению своей поэзии, наиболее полно и всесторонне воплотил основные вопросы всей русской истории XIX века.

Наметив в «Онегине» основу для будущих своих романов в «преданьях русского семейства», Пушкин, по мнению писателя, подготовил этим романы Тургенева, Толстого и других крупнейших романистов — современников Достоевского (13, 453). И вместе с тем Пушкин, по словам Достоевского, дал русскому читателю «почти все» другие формы искусства, — в том числе «искусства фантастического», «верхом» которого Достоевский считал «Пиковую даму» (Письма, IV, 176). В созданных Пушкиным формах, жанрах, типах, характерах содержались, по Достоевскому, истоки всей последующей русской литературы.

Отсюда переоценка Достоевским тех жанров пушкинского творчества, которые не были по достоинству оценены Белинским: недаром уже в молодости Достоевский не только глубоко постиг гуманизм и демократизм «Станционного смотрителя», но и возводил к этой повести целое направление в литературе, наиболее близкое ему по духу. Позднее Достоевский столь же решительно назовет «колоссальным лицом» пушкинского Германа из «Пиковой дамы» (13, 113), высоко оценит поэтическую красоту, народность формы и содержания сказки о Медведице.

Пушкин остро, с необычайной глубиной поставил в своих произведениях, полагал Достоевский, все основные проблемы русской действительности XIX века. В «Медном всаднике» и «Пиковой даме» он дал как бы своеобразную, лаконичную и в то же время бесконечно емкую по содержанию формулу императорского, «петербургского» периода русской истории, периода трагического противоборства одиноких «мечтателей» с мертвящим холодным миром самодержавной государственности и чиновничьего бюрократического произвола. В лице Алеко и Онегина Пушкин предвосхитил психологический тип последующих мыслящих героев русской литературы — «скитальцев» из образованных слоев общества, порывающих с моралью дворянского круга и находящихся на первом, начальном этапе исторически закономерного и необходимого движения русской интеллигенции к народу. В поэме о Клеопатре, воссоздавая эпоху упадка античного мира, Пушкин пророчески обрисовал психологию и типы также и эпохи заката западной буржуазной цивилизации с присущими им обоим чертами звериной жестокости и сладострастия, скрытыми под покровом внешней уточенности, роскоши,

погони за наслаждениями. К центральным жгучим социальным проблемам и нравственно-психологическим коллизиям жизни XIX века непосредственно подводят, по Достоевскому, и другие пушкинские создания — «Подражания Корану», «Песни западных славян», Баллада о «рыцаре бедном», «Выстрел», «Борис Годунов», «Моцарт и Сальери», «Скупой рыцарь».

Как мы хорошо знаем, взор Достоевского всю его жизнь был прикован к живой современности, ее противоречиям и проблемам. И вместе с тем современность воспринималась Достоевским в широкой культурно-исторической перспективе. В ее открытых вопросах, обращенных к будущему, Достоевский видел итог всех нерешенных «векочных» проблем, которыми столетиями жила человечество и его лучшие умы.

Подобный взгляд на соотношение прошлого и настоящего был определяющим и для отношения Достоевского к Пушкину. В пушкинских героях и типах Достоевский стремился акцентировать не моменты, обращающие нас к прошлому, к тем историческим годам, когда герои и типы эти непосредственно создавались (или к биографии и личности поэта), но к будущему. Достоевский видел в Пушкине создателя образов, воплотивших такие явления, которые в эпоху самого Пушкина находились еще в зародыше, но получили полное развитие в последующие десятилетия и лишь благодаря этому обрели действительное свое значение и масштаб.

Именно благодаря этому Германи, Скупой рыцарь, Евгений из «Медного всадника» и выросли в сознании Достоевского в «колоссальные лица». От них протягивались живые нити к героям самого романиста, которые воспринимались уже самим их создателем как социально-психологический и художественный комментарий к пушкинским типам, комментарий, который мог возникнуть лишь в условиях позднейшей социально-исторической полосы русской жизни, давшей право автору и читателю прочесть Пушкина в иной общественно-исторической перспективе, углубившей смысл пушкинских образов и позволившей разглядеть в них такие стороны и черты, которые еще не могли угадать современники.

Причем — в соответствии с вопросами, которые наиболее глубоко занимали Достоевского — художника и публициста — пушкинские темы и образы группировались в его сознании прежде всего вокруг двух стержневых проблем: проблемы личности, нормальных и ненор-

мальных путей ее развития и ее взаимоотношений с обществом, и проблемы народа.

Первую тему освещают с различных сторон комментарий Достоевского к «Пиковой даме», «Скупому рыцарю», «Подражаниям Корану», художественная разработка им пушкинских тем и мотивов в «Преступлении и наказании», «Игроке», «Идиоте», «Подростке», «Карамазовых». Вторую Достоевский особенно настойчиво развивает в своей публицистике — в «Зимних заметках о летних впечатлениях», «Дневнике писателя» за 1877 год и в речи о Пушкине.

В результате Пушкин предстал в интерпретации Достоевского и как создатель идеала личности, готовой без жертвенности и насилия над собой отдать свою жизнь во имя благородной мечты, идеала, воплощенного в «рыцаре бедном», и как величайший критик и обличитель буржуазного индивидуализма, всесторонне исследовавший его многообразные психологические проявления и трагические последствия. Тема диалектики добра и зла в душе мыслящей, гордой, одинокой личности, тема ее исканий, ее порывов к идеалу — и стремления к эгонистическому самоутверждению, к обретению власти над «тварью дрожащей» — объединяет в сознании Достоевского такие несходные между собой и до этого не объединявшиеся критикой пушкинские произведения, как «Подражания Корану», «Выстрел», «Пиковая дама», «Скупой рыцарь». И с другой стороны, заявив еще в 40-х годах в «Бедных людях» о демократизме Пушкина и его близости душе Самсона Вырина, Достоевский в 60—70-х годах, на новом этапе своего развития, провозглашает идею народности Пушкина в качестве краеугольного камня своего эстетического мировоззрения: «А уж Пушкин ли не русский был человек! Он, барин, Пугачева угадал и в пугачевскую душу проник, да еще тогда, когда никто ни во что не проникал. Он художнической силой от своей среды отрешился и с точки зрения народного духа ее в «Онегине» великим судом судил. Ведь это пророк и провозвестник» (5, 52). «Пушкин любил народ не за одни только страдания его. За страдания сожалеют, а сожаление так часто идет рядом с презрением. Пушкин любил всё, что любил этот народ, чтил всё, что тот чтил. Он любил природу русскую до страсти, до умиления, любил деревню русскую. Это был не барин, милостивый и гуманный, жалеющий мужика за его горькую участь, это был че-

ловек, сам перевоплощавшийся сердцем своим в простолюдина, в суть его, почти в образ его. ...Начиная с величавой, огромной фигуры летописца в «Борисе Годунове» до изображения спутников Пугачева, — всё это у Пушкина народ в его глубочайших проявлениях, и всё это понятно народу, как собственная суть его» (26, 116). «Пушкин первый объявил, что русский человек не раб, и никогда не был им, несмотря на многовековое рабство... Он даже по виду, по походке русского мужика заключил, что это не раб и не может быть рабом (хотя и состоит в рабстве), — черта, свидетельствующая в Пушкине о глубокой непосредственной любви к народу» (26, 115).

Приведенные слова Достоевского свидетельствуют о том, насколько односторонне и неверно сводить, в соответствии с широко распространенной традицией, содержание его пушкинской речи к проповеди смирения. Да, Достоевский призывал русскую дворянскую и разночинную интеллигенцию отказаться от ее одинокого и «гордого», по его оценке, «бунта» — и в этом он был исторически глубоко неправ. Но, осуждая «гордость» Раскольникова и его предшественников — Алеко и Онегина, Достоевский не отрицал, что Пугачев и его спутники принадлежат к «глубочайшим проявлениям» русской народной жизни! Не желая довольствоваться «малым», провидя «всемирность» и «всечеловечность» грядущей русской культуры, Достоевский навсегда остался и в своем творчестве, и в своей эстетике действенной натурой, великим и страстным борцом и гуманистом. И в этом залог живого значения его эстетической мысли для нашей эпохи, создавшей реальные предпосылки полного, всестороннего осуществления тех великих идеалов «всечеловечности» и «всемирной отзывчивости» русской культуры, о которых столь вдохновенно и пророчески Достоевский говорил сто лет назад в своей пушкинской речи.

Речь о Пушкине, произнесенную Достоевским сто лет тому назад, 8 июня 1880 года в Москве, на заседании Общества любителей российской словесности во время торжеств в связи с открытием памятника Пушкину, давно и вполне заслуженно принято рассматривать как духовное завещание писателя. И все же среди

многих важных аспектов содержания пушкинской речи есть один, привлекавший до сих пор внимание ученых — и в Советском Союзе и за рубежом — меньше других. Я имею в виду выраженные Достоевским в пушкинской речи взгляды на миссию писателя, на роль литературы в развитии духовной культуры и общественной жизни человечества.

Достоевский коснулся в пушкинской речи множества проблем, которые остаются остросовременными. И первая из них, находящая сегодня особенно горячий отклик в сердце каждого читателя этой замечательной речи, — идея будущего, «всеевропейского и всемирного» братства народов разных стран. Достоевский был глубоко убежден в том, что будущий удел человечества — не вражда, а дружба народов, не взаимное истребление, уничтожение и гибель, а «мировая гармония», — гармония, «не мечом приобретенная, а силой братства и братского стремления нашего к воссоединению людей» (26, 147). Причем необходимо подчеркнуть, что идеал будущего всемирного братства народов Достоевский считал не книжным, всего лишь субъективным и отвлеченным идеалом, но закономерным итогом истории человечества, упорно подготавливавшимся его развитием в течение многих веков, идеалом, который, независимо от желания или нежелания отдельных людей, уже давно реально прокладывает себе дорогу в истории и который, несмотря на все противоборствующие стремления и силы, в конечном счете должен восторжествовать и победить на Земле. Способствовать осуществлению идеалов взаимопонимания, братского единения людей и народов Европы и всего земного шара Достоевский страстно призывал русское общество.

Говоря в речи о Пушкине, о национальном и мировом значении его творчества, Достоевский говорил не об одном Пушкине. Он думал вместе с тем о миссии писателя и о миссии литературы вообще, о ее роли в общественной и культурной жизни России и всего человечества. Достоевский стремился уяснить своим современникам и потомству, как он понимает исторический смысл деятельности и Пушкина, и его учеников и продолжателей, а следовательно, как он хотел бы, чтобы и мы, люди сегодняшнего дня, понимали смысл его собственной художнической деятельности. В чем состоит «чрезвычайность», «единственность» Пушкина-писателя по Достоевскому? Отнюдь не в том, что Пушкин был

«ни на кого не похож», что он был «новатором» во что бы то ни стало, в особенности новатором в области формы и стиля, т. е. не в том, что обычно особенно ценят в наши дни художники и критика, связанные с искусством «модерна». «Единственность» Пушкина, его «чрезвычайность» состоят для Достоевского в другом — в его сращенности с сердцевинной национальной жизнью, т. е. в глубочайшей народности Пушкина. Мысль о народности поэзии Пушкина, о его значении как русского национального поэта высказал как определяющую при оценке Пушкина — человека и художника — уже Гоголь в статье «Несколько слов о Пушкине», напечатанной в 1835 году в сборнике Гоголя «Арабески», — той статье, первые слова которой Достоевский процитировал в начале своей речи. Принимая тезис Гоголя о Пушкине — национальном поэте, положив его в основу своей речи, Достоевский поставил перед собой задачу развить, дополнить и уточнить в ней эту мысль Гоголя в условиях новой эпохи, уже не при жизни, а после смерти поэта, на позднейшей исторической ступени развития русского общества и русской литературы.

Не только Пушкин, но и его ученики, в том числе сам Достоевский, были верны, по мысли последнего, врежде всего русской истории. Ибо героем их был, говоря словами писателя, «все тот же русский человек, только в разное время явившийся. Человек этот... зародился как раз в начале второго столетия после великой Петровской реформы, в нашем интеллигентном обществе, оторванном от народа, от народной силы» (26, 137, 138). Все русские писатели, начиная с Пушкина, изображали различные фазы в истории одного и того же национального типа — и именно это сообщает русской литературе XIX века, по Достоевскому, органическое, внутреннее единство, связывает между собою многообразные, непохожие друг на друга на первый взгляд ее явления. Ибо источник художественного творчества по Достоевскому — это сама жизнь. А это означает, говоря современным языком, что Достоевский — хотели бы мы этого или не хотели — стоял в своих взглядах на литературу на точке зрения, близкой материализму, а не идеализму. Достоевский считал, что великая литература порождается не литературой, не следованием старым, уже существующим художественным образцам, равно как и не полемическим их переосмыслением и выворачиванием наизнанку, но жизнью, ее движением

и развитием. Национальная жизнь, жизнь народа и человечества порождают в своем движении определенные исторические типы, характеры, ситуации, специфические особенности которых в каждую эпоху обусловлены присущими ей «законами истории» (27, 9). Литература же *угадывает и отражает* эти типы и характеры. Так, образы Алеко и Онегина могли быть созданы Пушкиным только потому, что их исторически необходимо породила русская жизнь: «В Алеко Пушкин уже отыскал и гениально отметил того несчастного скитальца в родной земле, того исторического русского страдальца, столь исторически необходимо явившегося в оторванном от народа обществе нашем», — заметил по этому поводу Достоевский. А это означает, что для Достоевского — мыслителя и романиста — было бесспорным, что первоисточником этих, как и других великих образов мировой литературы, были «могучая сила жизни», движение истории. Вот почему не случайно Достоевский весьма резко полемизировал с представлением, которое разделяли многие уже тогдашние (да и позднейшие!) историки литературы, что образы Алеко и Онегина явились в русской литературе как простой результат подражания байроновским героям.

«Да, без сомнения, поэты Европы имели великое влияние на развитие его гения, да и сохраняли влияние это во всю его жизнь. Тем не менее даже самые первые поэмы Пушкина были не одним лишь подражанием, так что и в них уже выразилась чрезвычайная самостоятельность его гения. В подражаниях никогда не появляется такой самостоятельности страдания и такой глубины самосознания, которые явил Пушкин, например, в «Цыганах» — поэме, которую я всецело отношу еще к первому периоду его творческой деятельности». (26, 137). И Достоевский делает отсюда общий вывод: «Пушкин был всегда цельным, целокупным, так сказать, организмом, носившим в себе все свои зачатки разом, внутри себя, не воспринимая их извне. Внешность только будила в нем то, что было уже заключено во глубине души его» (26, 145). А отсюда следует, что образы Кавказского пленника, Алеко и Онегина Пушкин отыскал, «конечно, не у Байрона только». Роль Байрона для Пушкина состояла в том, что он разбудил в поэте то, что было заключено «во глубине души его», и помог проявлению его поэтической «самостоятельности», ибо позволил Пушкину зорко разглядеть в русской

действительности, схватить и изобразить «безошибочно» глубоко национальный тип русского скитальца, искателя не одного своего узколичного, эгоистического, но общего, всечеловеческого счастья, — тип, который был, по Достоевскому, «типом постоянным и надолго у нас, в нашей русской земле поселившимся» (26, 137).

Перед Пушкиным и позднейшей русской литературой разворачивалась великая историческая драма национальной жизни. Сотни и тысячи выходцев из господствующих образованных слоев общества отрывались от этих слоев, становясь «русскими скитальцами», которым, чтобы «успокоиться» и «примириться», нужно было не малое, узколичное, эгоистическое, но большое, общечеловеческое, «всемирное счастье». И начиная с Пушкина, русская литература как живая и органическая часть жизни русского общества отражала беспокойство и скитальчество этих выходцев из образованных верхов, их трагические блуждания, их поиски путей к всемирному счастью и к воссоединению с народом. Тем самым Пушкин и позднейшие русские писатели не только верно отражали и выражали центральные трагические темы жизни своей страны, но и активно участвовали в решении всех самых сложных, запутанных вопросов русской и мировой истории, освещая обществу и народу настоящее, а вместе с тем — пути, ведущие от него к будущему.

В связи с этим хочется напомнить более раннее суждение Достоевского об «Анне Карениной» Льва Толстого. «У писателя — художника в высшей степени, беллетриста по преимуществу, — писал Достоевский в «Дневнике писателя» за 1877 год, — я прочел страницы настоящей «злобы дня» — все, что есть важнейшего в наших русских текущих политических и социальных вопросах, и как бы собранное в одну точку». И главное, по словам Достоевского, эта настоящая «злоба дня» явилась «не намеренно, не тенденциозно, а именно из самой художественной сущности романа» (25, 51, 53).

Другими словами, значение литературного произведения — в том числе «Анны Карениной» — состоит, по Достоевскому, в том, что оно собирает *жизнь* — в том числе «политическую и социальную» — в фокус, в «одну точку». И это совершается у великих писателей, таких, как Пушкин и Толстой, обычно «не намеренно, не тенденциозно», но вытекает из самой «художественной сущности» их произведений, глубоко захватывающих

драму исторической жизни. Отсюда ясно, что не идея, но *реальность* является для Достоевского первичной. Литература же сводит общий смысл ее многообразных явлений «*в одну точку*». И отсюда рождалась и рождается проблемность и злободневность искусства слова.

Итак, литература, по Достоевскому, прежде всего — зеркало национальной и всемирной истории, выразительница ее центральных, самых жгучих вопросов и потребностей, и именно со способностью литературы отражать «живую жизнь» в движении и развитии писатель связывал не только ее значение для своего времени, но и свойственный ей пророческий характер.

Как известно, повторив в начале своей речи приведенные слова Гоголя о Пушкине как «единственном» и «чрезвычайном» явлении русского духа, Достоевский добавил к этим двум гоголевским определениям третье. Пушкин был — по Достоевскому — не только верным истолкователем современных ему типов и явлений русской жизни, но и вдохновенным угадчиком и «пророком», сумевшим разглядеть и угадать в русской жизни ее способное к развитию, плодоносное зерно — «народность нашего будущего, таящегося уже в настоящем» (26, 147).

Таким образом, пророческий смысл литературы, по Достоевскому, в том, что она, не навязывая человечеству чуждые «живой жизни», субъективные и отвлеченные идеалы, умеет уловить и высказать то, что до поры до времени дремлет в общественной и личной жизни подспудно и в то же время уже сегодня, сейчас — пусть незримо и несознательно нами — живет и существует, а следовательно, потребует рано или поздно своего воплощения. Именно поэтому писатель-«пророк» — не фантазер и не выдумщик, но *угадчик*, который провидит и высказывает пророчески то, что объективно, независимо от субъективного желания или нежелания людей, заложено как реальность, скрытая пока от их глаз, в живущей и развивающейся по своим, неизвестным им законам объективной действительности. Действительность, «живая жизнь» бесконечно богата, могуча, неисчерпаема в своих основах. И «пророческая» сила искусства неотделима от умения художника уловить не отдельные — пусть важные — стороны и проявления «живой жизни», а ее целостный, общий смысл, ее скрытые законы и возможности.

Достоевский выразил в пушкинской речи свою уверенность в исключительном значении литературы как могучей силы общественной жизни. Причем писатель, по глубочайшему убеждению Достоевского, призван быть изобразителем реальных процессов исторического бытия народа. Он должен быть органически спаян духовно с сердцевинной национальной жизни. И величие художника состоит, для Достоевского, прежде всего не в способности его выражать свои одинокие, индивидуальные, личные радости и страдания, а в умении верно понимать историческую жизнь народа, схватывать ее типы и характеры, ощущать ее большие вопросы и ее главное, магистральное направление, раскрывать связь между историческим прошлым, настоящим и будущим.

Глубокое проникновение художника в суть национальной жизни, умение верно схватывать ее потребности и идеалы, ее скрытые возможности и перспективы, видеть те элементы будущего, которые есть в настоящем, хотя не осознаются сколько-нибудь отчетливо другими, менее чуткими участниками национальной жизни, не только делают великого поэта верным изобразителем настоящего, его типов и характеров, но и сообщают его творчеству в большей или меньшей степени «пророческое» значение, ибо они делают его угадчиком будущего, таящегося в настоящем.

Именно поэтому Достоевский, говоря о «пророческом» значении литературы, никак не мог — вопреки уверениям некоторых из современных его толкователей в Западной Европе и США, — видеть в литературе силу разрушительную, деструктивную, силу, утверждающую абсурдность человеческого бытия, абсурдность и алогичность исторической жизни людей как последнее слово человеческой мудрости.

Художник, по мысли Достоевского, не может, более того, не имеет права смотреть на историческую жизнь как на хаос и бессмыслицу. Ибо историческая жизнь каждого народа и всего человечества в целом имеет определенное общее направление. И развитие ее, при всех ее противоречиях и отклонениях, идет не по нисходящей, а по восходящей линии, по пути, ведущему к завоеванию грядущей «мировой гармонии», утверждению идеалов «всемирного счастья» и братства народов.

Вспомним, что именно с идеей высокой исторической осмысленности жизни народов и человечества Достоев-

ский в своей речи неразрывно связал мысль об исторической преемственности развития литературы. Ибо если история народов и человечества имеет определенное общее направление, то все ее отдельные, разрозненные моменты связаны — по Достоевскому — сложной диалектической взаимосвязью. Пушкин уловил в лице Алеко и Онегина определенный исторический тип своего времени. Но тем самым он указал дорогу также и своим преемникам. Ибо порожденный историей характер мыслящего русского «скитальца», страстного искателя общенародного и общечеловеческого счастья, час исторического рождения и первую фазу жизни которого зафиксировал Пушкин, не умер и не отошел в прошлое вместе с его эпохой, но продолжал жить, углубляться и развиваться дальше после смерти Пушкина. И позднейшие русские писатели, начиная с Лермонтова и Гоголя и вплоть до Толстого и Достоевского, были призваны историей в своем творчестве продолжать работу над решением той же самой исторической задачи, начато работы над которой положил Пушкин.

Важно подчеркнуть и то, что особую заслугу Пушкина Достоевский видел в том, что великий поэт сумел подойти к народу, к простому русскому человеку (эта мысль впервые выражена уже в «Бедных людях») не *извне*, а *изнутри*. Поэт смог оценить и полюбить в них их живую душу, без всякой снисходительности или проявлений барского, «господского» отношения к народу, взгляду на него сверху вниз. Выраженная в этой оценке общественно-нравственной позиции Пушкина вера в духовное богатство, силу и разум простого, демократического человека приобрела, думается, особую актуальность в наши дни, когда на Западе стали особенно популярны идеи презрения к массе, к народу, возвышение отдельной «сверхинтеллектуальной» личности над народом, отношение к народу как к стаду и толпе. Все эти популярные среди представителей современного мещанства больших городов идеи были особенно враждебны Достоевскому, и у нас не может не вызывать чувства гордости то, что Достоевский отвергал эти идеи, столь соблазнительные и столь пагубные, как показала история нашего века.

Пушкин, по оценке Достоевского, всецело, до конца, сердечно и беспредельно проникся тем глубинным мирозерцанием, которое подспудно, часто стихийно, неосознанно на протяжении многих веков жило в душе

русского человека из народа, направляя его историческую деятельность: именно поэтому, говоря о «всеотзывчивости» и «всемирности» Пушкина, Достоевский понял их не как черты индивидуального своеобразия Пушкина-поэта, а как черты национально-народные, отражающие психический склад множества русских людей: «И эту-то... главнейшую способность нашей национальности он... разделяет с народом нашим, и тем, главнейше, он и народный поэт» (26, 145).

Национальная литература на протяжении всего своего развития обладает, по Достоевскому, общим смыслом и внутренним единством. Ни один писатель — если он подлинный художник — не начинает в ней на «голом» месте. Его творчество — звено в исторической работе поколений. И именно это сообщает глубокий исторический смысл его деятельности. Каждый большой художник-творец начинает там, где окончил свою работу его предшественник. Призванный выразить духовные интересы и потребности своей исторической эпохи, изображать ее типы и характеры, он может плодотворно выполнить эту задачу, лишь учитывая закономерную, не зависящую от его воли связь между настоящим и прошлым. Лица, созданные его предшественниками, для такого художника не условные, книжные, литературные образы, которые он волен отбросить и с которыми может не считаться, но исторические предшественники его героев — отражение характеров и типов, от которых последние ведут свою духовную родословную. Художник, который не продолжает в своем творчестве историческую работу поколений, неизбежно оказался бы вне национальной литературы, в стороне от ее исторической работы. Без глубинной связи с исторической жизнью народа, с духовными и нравственными исканиями прошлых поколений художник не может, по Достоевскому, сказать в искусстве свое «новое» слово о человеке, о народе и человечестве.

Поэтому литература, по Достоевскому, отнюдь не цепь исторически сменяющих друг друга символов и уподоблений, где каждый волен выражать любое удобное ему содержание, как это часто приходится слышать сегодня. Еще менее того литература представляет собой для него игру нескольких формальных «оппозиций» или других мертвых, отвлеченно-«структурных» элементов. Литературу делает литературой ее духовное человеческое содержание, ее связь с историей общества, спо-

способность ее глубоко и верно изображать настоящее и угадывать будущее. Благодаря этому, литература создает предпосылки духовной связи между поколениями, предпосылки взаимопонимания между людьми вчерашнего, сегодняшнего и завтрашнего дня, а также между людьми разных стран и народов нашей планеты, призванных историей ко взаимопониманию и сотрудничеству.

Служение литературы цели мирного сближения человечества, росту взаимопонимания народов, сплочения их, без ущемления интересов и культуры каждого отдельного народа, большого и малого, в единую братскую семью — таков эстетический идеал Достоевского, выраженный в речи о Пушкине, идеал, который имеет громадное, неоценимое значение для всех нас также и сегодня.

Достоевский закончил свою речь призывом к смирению. Но его гордая вера в великое будущее человечества и в историческую миссию писателя-пророка придает ей совершенно иной, противоположный смысл. И в этом — залог ее исторического бессмертия.