

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1

В настоящей работе не предполагается дать обзор художественных открытий русской классической литературы. Это задача многих трудов, в том числе исследований о взаимосвязях и взаимодействии национальных литератур в общем историко-литературном процессе, в мировом литературном развитии¹. Вклад русской и любой литературы в мировой историко-литературный процесс — не статическая данность, но всегда процесс, живая динамика, возобновление и изменение устоявшегося, возрождение и переосмысление вечно ценного.

Мировой художественный опыт входит в орбиту национального литературного развития и становится его необходимым составляющим фактором. А с другой стороны, и в первую очередь, национальный художественный опыт оказывается необходимой предпосылкой мирового художественного развития. В своем взаимодействии эти стороны представляют, несомненно, одну из ведущих закономерностей мирового литературного поступательного движения².

Таким образом, речь должна идти о целостном, системном и ценностном изучении всего комплекса художественных закономерностей, обусловливающих те или другие художественные открытия, их синхронность, но не тождественность. Так, например, изучение диалектики чувства и долга в литературе самым тесным образом смыкается с проблематикой творческого метода классицизма, сентиментализма, романтизма; каждое из этих направлений предполагает свое особое решение и этой, в частности, проблемы, дает свой ответ на вопросы, выдвинутые своим временем, и в каждом случае вносит что-то новое в художественное развитие этических проблем — будь то Стерн, Руссо, Шиллер или Байрон. Открытия каждого из художников имели свое значение — и общее для всей последующей литературы, и неповторимое внутри творчества данного писателя, внутри его художественной системы. Последующие открытия, отменяя определенные задачи и решения, характерные для классицизма или романтизма, не отменяли значимости основных произведений Расина, Корнеля, Мольера, Байрона или Шелли. Так, наряду с художественной закономер-

¹ Обозначенная таким образом проблема оказывается тесно соотнесенной с целым направлением литературоведения: с изучением всеобщих закономерностей становления, движения, развития феномена мировой литературы. См. об этом труды М. П. Алексеева, В. М. Жирмунского, Н. И. Конрада.

² Какой-то своей стороной эта проблематика примыкает к предмету сравнительного литературоведения (см.: *Дима А. Проблемы сравнительного литературоведения*. М., 1977), а также ценностного подхода к явлениям литературного взаимобогощения (Д. Дюришеи, С. Вольмаи).

ностью, возникает другая система отношений — художественные ценности. В теоретическом освещении этой проблемы мы сталкиваемся с крайностями: с приятием исключительного значения, когда выделяется неповторимая сторона в попимании метода, жанра, стиля (Шеллинг), или лишь общим моментом в творчестве разных художников (Винкельман).

Художественное открытие и художественные закономерности находятся как бы в разных плоскостях. Вернее, эти явления, лежащие в плоскостях, которые пересекаются, частично совпадая и расходясь. Художественное открытие «не вмещается» в круг закономерных явлений мирового литературного процесса потому, что оно уникально, неповторимо, чрезвычайно тесно связано с неповторимостью миров Шекспира, Гёте, Пушкина, Толстого или Достоевского. Особенности художественного мира, манеры, стиля неотделимы от творческой индивидуальности писателя. При механическом воспроизведении их появляются эклектические, эпигонские явления в искусстве. Закономерности искусства, как и любые общие законы бытия, предполагают повторяемость, соизмеримость сходных проявлений внутри возникновения того или другого творческого метода на разной национальной почве. Вместе с тем именно в искусстве наряду с повторяемыми началами имеет художественный смысл и эстетическую ценность неповторяемое. Вот почему приходится считать, что существует градация закономерностей мирового литературного процесса. Одни из них состоят «в известной повторяемости... направлений в литературах разных стран (классицизм, сентиментализм, романтизм, реализм), в родственности, общности творческих устремлений писателей, принадлежащих к какому-либо литературному течению»³. Другие разновидности закономерного в искусстве выражаются в том, что «индивидуальное составляет необходимое звено в цепи исторических явлений»⁴.

Та или другая доминирующая историческая закономерность присуща, скажем, и реализму разных национальных литератур, и, например, жанру романа Достоевского и Толстого, при всех внутренних несходствах «Братьев Карамазовых» и «Войны и мира». Такая закономерность — объективное явление историко-литературного процесса, и жанр романа или реалистическое направление в литературе не есть порождение лишь одной определенной гениальной личности. Но вот художественное открытие, художественный мир — «объемнее» историко-литературной закономерности в том смысле, что они вбирают в себя не только общее, но и особенное данного художественного творчества, причем и то и другое не относится друг к другу как главное и второстепенное, а выступает как значимое, смысловое, составляющее художественную концепцию Пушкина, Толстого и т. д.

В этом смысле определенной значимостью и определенной художественной ценностью обладает также отличие романов Толстого и Достоевского, скажем, от романов Диккенса, Троллопа, Джеймса и т. д.

Л. Н. Толстой писал: «Мы, русские, вообще не умеем писать романов в том смысле, в котором понимается этот род сочинений в Европе. Русская

³ Храпченко М. Б. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1972. С. 86.

⁴ Там же.

художественная мысль не укладывается в эту рамку и ищет для себя новой»⁵.

Немудрено, что соответственно западная критика, высоко оценивая Л. Н. Толстого — художника и мыслителя, не в состоянии зачастую оценить главное в нем — художественную ценность эпического освоения русской действительности — и склонна упрекать художника в обилии материала и неподчинении его «обычным и хорошо известным законам искусства», которым следовали Гомер, Стендаль, Бальзак, Диккенс и многие другие⁶.

В данной работе речь и пойдет о понимании присущего художественным открытиям особого единства — общего и неповторимого. Того единства, которое и есть ценностная константа данного художественного мира. Будучи неповторимыми, художественные открытия Пушкина, Гоголя, Толстого, Достоевского, Чехова оказываются вместе с тем такими ориентирами, без которых последующее движение искусства, последующий прогресс в искусстве просто невозможны.

В каждой национальной литературе и в каждую эпоху это движение к идеалу идет своими путями, да и сам идеал находится при этом в движении и развитии и способен к творческим преобразованиям. Однако при суммарно-обобщенном подходе к русской литературе она вся целиком берется как одно универсальное целое, состоящее из схожих явлений. Но при такой всеохватности не видно внутреннего генезиса и движения реального вклада каждого художника, художественных открытий внутри целостного историко-литературного процесса.

Вернемся к вопросу соотношений закономерностей, общих для всех писателей, и художественных открытий в их ценностном аспекте — неповторимых. У истоков нового литературного направления стоит тот или другой его первооткрыватель, но ни один писатель не может, как сказано, определить ход литературного развития, «открыть» романтизм или реализм. Поток мирового развития здесь идет широким фронтом. То, что открывает данный художник, вливается в широкий поток литературных направлений, литературного развития, становится классицизмом Расина, Кlopштока или Фонвизина, сентиментализмом Стерна и Карамзина. На первый взгляд, такая постановка проблемы может показаться принижающей значение художественного открытия в мировом литературном процессе.

Но дело в том, что индивидуальная форма романтизма и реализма, равно как и неповторимая форма, скажем, романа в стихах Пушкина, или «Мертвых душ» Гоголя, или «Былого и дум» Герцена, не говоря уже о «Войне и мире» Толстого или «Братьях Карамазовых» Достоевского, или тем более неповторимость индивидуального стиля являются одновременно и концептуально-значимым осмыслением мира и человека, и — соответственно — ценностно-значимым моментом такого осмысления.

В отличие от научного открытия, художественное открытие, по существу, не может возникнуть спонтанно в аналогичном варианте

⁵ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1949. Т. 13. С. 55.

⁶ Thale Y. War and Peace: The Art of Incoherence // Essays in Criticism. Oxford, 1966. N 4. P. 400.

ни на другой национальной почве, ни у другого автора, как это было, например, в открытии дифференциального и интегрального исчисления, совершенном почти одновременно и независимо друг от друга и Ньютоном и Лейбницем.

«Мы хотим владеть сокровищем немногим, но истинным», — писал Белинский⁷. И в этих словах заложены предпосылки для сближения гносеологического и аксиологического аспекта в подходе к искусству. В теоретическом отношении художественное творчество как создание эстетически значимого объекта — факт несомненный, хотя практически девальвация эстетических ценностей, замена подлинного искусства псевдоискусством — явление широко распространенное.

Художественные ценности включают в себя созидание, и в отличие от трудового акта вообще, творческая акция предполагает неповторимость созидаемого, его принципиальную новизну в сравнении с тем, что было раньше, и, естественно, видит определенное значение, ценность в таком отношении к миру.

Конечно, неповторимость бывает разная. Неповторимость случайного и неповторимость как выражение художественно значимого. Собственно, эстетически значимое и возникает как выражение этого диалектического сопряжения, казалось бы, несовместимого: неповторимого, но и необходимого в сфере эстетического.

К одной из сфер проявления этой диалектики можно, по-видимому, отнести диалектику вхождения различного в художественное целое и закрепление художественного своеобразия этого целого на всех его уровнях.

Соотношение общего и индивидуального — одна из наиболее трудных сторон в изучении природы художественного образа, жанрообразующего и методообразующего принципов. Легче всего рассматривать общее как догматическое, нормативное начало в искусстве, а типологическую классификацию — как внешнее объекту упорядочение. Именно так получилось у Э. Штейгера в изучении видеообразующих и жанрообразующих принципов художественного произведения, а у А. Г. Ловджоя в определениях стиля как фикции в его сущностных проявлениях, потому что практически существует бесчисленное множество национальных и исторических разновидностей того или иного типа творчества⁸.

Стало общим местом говорить о том, что Расин, Корнель или Мольер проявили себя как великие писатели благодаря тому, что обходили, нарушили и трансформировали каноны классицизма. Но такая постановка вопроса снимает реальную диалектику отношений, внутри которых самое открытие творческих принципов классицизма, сентиментализма, а позже романтизма и реализма было одновременно и актом открытия новых и познавательных, и художественных горизонтов.

Идея неповторимости данного творения подчас вызывает опасения, что в погоне за ней легко потерять объективную логику движения литературы. В утверждении же художественной необходимости в искусстве порою усматривают отрицание индивидуального начала, непреднамерен-

⁷ Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1953. Т. 1. С. 324.

⁸ См.: Жирмунский В. М. Литературные течения как явления международные. Л., 1967.

ного творческого своеобразия и, таким образом, видят в этом узаконение общеобязательной нормы, которая будет противопоставляться всякой ненорме искусства.

Но обе крайности приводят к методологической бесперспективности литературоведческого анализа. В таком случае понятие стиля становится тождественным понятию индивидуального стиля одного писателя, а роды и жанры в литературе также должны быть объявлены теоретической фикцией на том единственном основании, что не существует в «чистом виде» лирического, эпического и драматического, а каждая поэма и каждый роман не только следуют каким-то общим канонам, но и все время нарушают их, утверждая нечто новое, не существовавшее ранее⁹.

Именно в процессе взаимодействия неповторимо-эстетически-значимого и обобщающе-необходимо-закономерного и возникает потребность введения таких понятий в литературоведческую науку, как «художественное открытие» и «эстетическая ценность». В понятии «эстетической ценности» обычно видят инструмент для гибкой и подвижной системы критериев и оценок произведения искусства¹⁰. Оно привлекает еще и потому, что направлено против догматических «запретов» и «норм» в искусстве.

Эстетическая значимость произведения неотделима от понимания вклада, который сделан именно данным произведением в освоение мира и в художественное богатство этого освоения. В этой связи, видимо, следует говорить и о творческом методе искусства как об открытии, и, следовательно, не только как об определенной художественной необходимости, но и как определенной художественной ценности.

Метод, как и все в искусстве, не матрица, не схема для всех, а именно открытие мира, концепция мира и человека, в которой выражается не только писатель, но и эпоха, породившая писателя.

Итак, методологические проблемы стоят перед исследователями, имеющими дело с произведением как определенной эстетической реальностью, художественным миром, воссозданным по законам определенного творческого метода. Соотношение общего и индивидуального проходит через методообразующие и стилеобразующие принципы стиля и метода, которые проявляют себя не однозначно. Моменты неповторимости и необходимости не могут быть закреплены так, чтобы один соответствовал уровню метода, а другой уровню стиля. В целом ряде случаев неповторимые стороны в общем подходе к предмету изображения заставляют говорить об индивидуальном творческом методе, в других случаях, казалось бы, такая подвижная и гибкая категория, как стиль, становится нормативным и общеобъединяющим началом творчества.

Таким образом, говоря о художественном открытии, мы говорим не о превалировании одного литературного ряда над другим и не о простом повторении одной национальной литературой сделанного в другой, но о сложном механизме общих литературных закономерностей развития мировой литературы.

⁹ См.: Staiger E. Grundbegriff der Poetik. B., 1951.

¹⁰ См. об этом: Adorno Th. Ohne Leitbild: Parva Aesthetic. Frankfurt am Main, 1967. S. 8—15; Ingarden R. Presycic — dziolo — wartosc. Krakow, 1966.

Обратимся к некоторым открытиям русской литературы, имеющим всеобщий смысл, значение и для других национальных литератур.

Чтобы несколько конкретизировать сказанное, сошлемся на опыт восприятия сделанного русским реализмом XIX в.

Немного более двух лет после гибели Пушкина в Петербург попал известный французский путешественник и литератор маркиз Астольф де Кюстин. В его книге о николаевской России есть следующее замечание о гениальном русском поэте: «Вчера я перечел несколько переводов из Пушкина. Они подтвердили мое мнение о нем, оставшееся после первого знакомства с его музой. Он заимствовал свои краски у новой европейской школы. Поэтому я не могу назвать его национальным русским поэтом».

Столь неквалифицированное суждение, может быть, и не нуждалось бы в воспроизведении в наше время, если бы оно в определенном отношении не было основано на бытующих и сейчас и даже распространенных суждениях. Все еще предполагают, что один поэт может «заимствовать краски» у другого поэта, не внося в ход своих художественных решений то новое, определяющее его художественный мир начало, без которого нет и не может быть художественного творчества. У таких «могучих захватчиков», какими были Шекспир, Гёте или Пушкин, всегда есть новая грань осмыслиния самой жизни человека и человечества, а не просто вариация некоторых средств, имеющихся в распоряжении художников определенного времени.

И потому-то необходима другая система оценок и ценностей с позиций художественного открытия как вклада в мировой литературный процесс. Еще в 1921 г. Томас Манн приводит известный афоризм: «Все мы вышли из „Шинели“ Гоголя» — и продолжает: «...неотвязное словцо, наглядно выраждающее неслыханную сплоченность и цельность этой сферы, то есть те ее свойства, которые нас, пожалуй, раньше всего к ней приковали, ее великую эстетическую и динамическую действенность». И автор этого высказывания находит отзвуки гоголевского взгляда на вещи и умения видеть необыкновенное в прозе жизни как закономерность, идущую от Гоголя ко многим последующим писателям: «...есть истории хоть и современные по тону, хоть и, на мой взгляд, экспрессионистичные, а все же настолько гоголевские по своей шаловливо-грустной фантастике, по своей человечности, что просто удивляешься и смеешься: смеешься от радости узнавания и оттого, что видишь единство и такую преемственность»¹¹.

Процитированные слова более чем красноречивы, хотя и требуют известного уточнения. В самом деле, известный афоризм о «Шинели» Гоголя как общем основании стиля всех последующих русских писателей середины прошлого века здесь (со стороны это тем более наглядно) распространен Т. Манном и на XX век, в том числе и на творчество Л. Толстого. Но, как бы много Гоголь ни значил для Тургенева или Достоевского, а в чем-то и для Л. Толстого, нет никаких сомнений в несовместимости

¹¹ Цит. по: Hofman A. Thomas Mann und die Welt der russischen Literatur. B., 1967. S. 202.

и даже несоизмеримости художественных миров каждого из этих писателей. Хотя прав Т. Манн, говоря, что «гоголевский элемент» присутствует неизменно в любом случае, но добавим от себя: «в снятом виде». Всякое большое, подлинное открытие, чтобы жить, должно быть неповторимым, не быть воссозданным вновь и вновь в своей первозданности, но войти органически, перевоплотиться в новое открытие — из гоголевского стать толстовским, из пушкинского — чеховским.

Но продолжим цитацию размышлений Т. Манна. Он говорит далее о соотношении опыта русской литературы и западноевропейской, о различии специфических сторон мира русских писателей, о его преломлении через призму западноевропейского реализма.

«„Святая русская литература“... — так, склонные к исповеди и к славословию, назвали мы ее в юные годы в одной новелле, не зная, что далеко на датском севере один наш собрат — это был Герман Банг — уже назвал ее так же. Как широка, как прекрасна и как полна сопереживаниями, жизнью в духе.

Любимая сфера! Моралистическая, горестная, человечная и смешная. Юношеский мир русской литературы! Личное приближение к ней в жизненно-прямом смысле, установление реальных отношений с ней было экзотической мечтой, которая время от времени пыталась осуществиться».

Суждения в подобном духе высказывались и высказываются в разной связи с зарубежными, и русскими литераторами. Сошлемся еще лишь на одно утверждение, относящееся к нашему времени: «Спору нет, — говорит Арсений Тарковский, — традиции разны. Русская — изначально духовна, высоко и требовательно человечна и нравственна»¹².

Разговор о художественных открытиях русской литературы — повторим еще раз — это разговор о таком ее существовании в контексте мировой литературы, которое предполагает сделанное на почве одной национальной литературы достоянием многих и разных художников, и благодаря этому национальный опыт оказывается необходимым составляющим звеном историко-литературного процесса. Это не значит, что найденное одним великим художником будет отныне повторено другими. Суть художественного открытия в том и состоит, что оно несет то, без чего не может обойтись последующее литературное развитие; вместе с тем открытие умирает в простом его повторении.

Но, чтобы сказанное не было чересчур отвлеченным и общим суждением, попробуем его сразу же несколько конкретизировать и обратимся к некоторым суждениям о творчестве Пушкина, в свете которых и выступит то, о чем пойдет речь, — устойчивое и изменчивое, их диалектика в развитии содержательной формы, в обязательном и самом тесном единстве методообразующих, жанрообразующих и стилеобразующих факторов.

Все, кто пишет об «Анджело», так или иначе отмечают его «стренную судьбу» (М. Н. Розанов) и высказывают отрицательные оценки; вплоть до крайне резких: «пустая, вялая сказка» (Н. И. Черняев). Долгое же время это произведение оставалось вообще вне поля зрения критиков и литературоведов. Даже Белинский, так много сделавший для понимания первостепенной значимости поэзии Пушкина и ее гуманистической

¹² Альманах библиофила. М., 1979. Вып. 7. С. 9.

направленности, писал: «Можно найти в „Анджело“ счастливые выражения, удачные стихи, если хотите, много искусства, но искусства чисто технического, без вдохновения, без жизни».

В данном случае нас будет интересовать, разумеется, не общая оценка этого произведения и не специальный монографический анализ, но именно вопрос о новом, пушкинском вкладе в решение проблем и жизненных задач, стоявших перед мировой литературой в эпоху становления реализма. И в этой связи существенен сравнительный анализ «Меры за меру» Шекспира и произведения Пушкина, дающий новый, сугубо пушкинский характер реалистического переосмысливания уже освещенных трагических коллизий и трагических характеров.

В некоторых работах¹³ намечено движение пушкинского реализма в русле усиления эпического, повествовательного, прозаического начала. В «Графе Нулине» (1825), в «Домике в Коломне» (1830) и, наконец, в «Анджело» мы становимся свидетелями своеобразного диалога разных типов художественного видения и понимания мира, воплощаемых в самом произведении, в его соотнесении с байроновским «Беппо», с шекспировскими «Лукрецией» и «Мерой за меру».

И именно эта диалогичность, осуществленная автором не в пересказах или параллелях собственного сочинения с «прототипами», а в соотнесенности методообразующих возможностей творчества, не только остается вне поля исследований и исследователей, но даже не возникает в качестве постановки вопроса. Не случайно упомянутая работа М. Н. Розанова, хотя и вводит нас в круг этих вопросов, замыкается в основном в рамках гораздо более узкого подхода, ограничивая себя изучением итальянского колорита в «Анджело» Пушкина.

Итак, диалог художественных открытий. Пушкин берет в «собеседники» Шекспира и внимательно выслушивает все выводы и доводы, вытекающие из поступков и характеров его персонажей, прежде чем заговорить «голосами» своих героев.

Пушкин по-своему мотивирует каждую грань характеров и поступков Анджело, Клавдии, Марианы, возвращает¹⁴ действие «Анджело» из Вены, где оно происходит у Шекспира, в один «из городов Италии счастливой».

«У Пушкина сохранена непорочность Изабеллы при помощи той же Марианы, и спасение Клавдии от казни, но нет и речи о замужестве геройни, неуместном в данном случае и не увязанном с общей постановкой ее характера. Затем, у Шекспира Мариана — невеста Анджело, от которой он отказывается из-за того, что ее приданое погибло во время кораблекрушения. А у Пушкина она — жена Анджело, отвергнутая им из-за слухов о ее легкомысленном поведении, ибо «не должно коснуться подозренье к супруге Кесаря». По замечанию Н. Стороженко, «мотив, выдвинутый Пушкиным на первый план, как нельзя более соответствует характеру Анджело, которому дороже всего его незапятнанная репутация»¹⁵.

Таким образом, не итальянский «колорит» и не просто «Шекспиров-

¹³ См.: Розанов М. Н. Итальянский колорит в «Анджело» Пушкина // Сборник статей к сорокалетию ученой деятельности академика А. С. Орлова. Л., 1934.

¹⁴ Как это было в новелле Чиитио, послужившей исходным материалом для замысла Шекспира.

¹⁵ См.: Розанов М. Н. Указ. соч. С. 382.

ская Италия», как думал Брюсов, но и историческая Италия Возрождения, ее культура, социальные условия присутствуют в произведении Пушкина; вследствие этого шекспировский герцог, управляющий довольно безликой «Веной», у Пушкина становится Дуком (от итальянского *il Duco*). Это «тип гуманного правителя, искреннего любителя наук и искусств и народа своего, отец человеколюбивый, друг мира, истины, художеств и наук». Но в этом социально-историческом типе Пушкин прозревает новый человеческий характер — тирана, раздиаемого глубокими противоречиями: создателя «Der Staat als Kunstwerk» (Буркгардт) с психологией итальянского тирана.

Тема власти, тема тиарии, проблемы, выявленные Макиавелли, сочетаются с беспощадностью художественного анализа характера, зажатого альтернативой: «быть» и «казаться», — «Анджело» оказывается в ряду программных произведений болдинской осени 1833 г., создается в одном ряду с «Медным всадником» и «Пиковой дамой». «Понимание социальной закономерности народной борьбы, — пишет исследователь пушкинского творчества, — подсказывало исторически конкретное и, главное, реалистическое решение политической концепции просвещенного абсолютизма»¹⁶.

Подобное суждение выявляет важную сторону пушкинского творчества — «реалистическое решение политической концепции», но и сужает существование вопроса, ибо нельзя универсализм художественных открытий Пушкина уловить на основе тематического подхода.

Он «не имеет жизни», пишет Пушкин, рассердившись на одного писателя, «то есть истины»¹⁷. Здесь намечена на уровне слова, стиля, творческой индивидуальности писателя одна из существовавших в русской и европейской литературе типологических систем. Так, например, о Бальзаке и во французской, и в русской критике, современной писателю, установилось мнение как о писателе, «точно разлагающем мысль и исследующем под лупой детали», — характеристика из «Revue de Paris», приведенная в одной из работ Б. В. Томашевского. Сам Бальзак считал, что «отличительная черта таланта, несомненно, изобретение плана (*l'invention*), но ныне, когда все положения использованы... автор твердо уверен, что только детали впредь образуют достоинство произведений, неточно именуемых романами».

И далее следует резюме Б. В. Томашевского: «Отмеченная особенность стиля Бальзака заставляет признать совершенно правильным отнесение, сделанное П. Н. Сакулиным, следующих слов Пушкина о повестях Павлова именно к Бальзаку: „В слоге г. Павлова, чистом и свободном, изредка отзывается манерность: в описаниях — близорукая мелочность нынешних французских романистов“ (1836)».

Тут невольно вспоминается высказывание Ф. Тютчева из писем 1836 г. как раз в связи с повестями Павлова, которые им оцениваются весьма высоко: «Мне приятно воздать честь русскому уму, по самой сущности своей чуждающемуся риторики, которая составляет язву или скорее перво-

¹⁶ Макогоненко Г. П. «Капитанская дочка» А. С. Пушкина. Л., 1949. С. 416.

¹⁷ Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М.; Л., 1949. Т. 10. С. 416. Далее ссылки на это изд. даны в тексте с указанием римской цифрой тома, арабской — страниц.

родный грех французского ума. Вот отчего Пушкин так высоко стоит над всеми современными французскими поэтами...» (Письмо И. С. Гагарину от 7/9 июля 1836).

Хорошо известно замечание Гоголя о «Капитанской дочке», сравпительно с которой «все наши повести и рассказы кажутся приторною размазнею», и его последующие рассуждения о значении этой простоты для развития общенародной культуры. Гоголь, как известно, объяснял перспективность стиля этой повести тем, что «чистота и безыскусственность взошли в ней на такую высокую ступень, что сама действительность кажется перед нею искусственною и карикатурой. В первый раз выступили истишно русские характеры: простой комендант крепости, капитанша, поручик; сама крепость с единственной пушкой, бестолковщина времени и простое величие простых людей, все — не только самая правда, но еще как бы лучше ее»¹⁸.

Типологический смысл сказанного Гоголем, т. е. восприятие отмеченных им особенностей пушкинского творчества именно как открытий, имеющих принципиальный смысл, выступит особенно явственно, если его сопоставить с суждением, принадлежащим XX веку и отражающим другие художественные традиции. «Помню, что я прочел как-то перевод пушкинской прозы, „Капитанскую дочку“, — пишет Джойс, — суматошная история, способная заинтересовать разве что школьников. По-моему, там не было ничего, достойного мысли, и я не понимаю, как Вы можете предпочесть его другим русским, таким, как Толстой, который делал то же самое, но на куда более высоком уровне, или Чехов»¹⁹.

Экспериментатором, полагавшим смысл литературы в изобретении новых средств видения, художественное воссоздание «простого величия простых людей», выраженное по-пушкиски, в безыскусной форме естественно, не воспринималось.

По видимости это расхождение касается вкусовых оценок, несходства индивидуальных творческих манер, но в действительности это качественно разные постижения мира и человека²⁰.

Для Пушкина-поэта и Пушкина-прозаика гармонический принцип организации стиля был и органическим принципом видения мира, т. е. его понимания и оценки, был реальным способом отражения жизни и воплощения высокого эстетического идеала, о котором искусство после античности и Возрождения все меньше говорило на языке гармонии. Пушкин воплотил в этом смысле громадный период художественного развития, утвердил искусство в самом высоком смысле этого слова, по сути дела ничего не оставляя ни формализму, ни натурализму. Им предстояло проявить себя в обход пушкинского опыта, утрачивая главное в традиции, где гармонический принцип и гуманизм, о которых много пишется порознь, оказываются обозначением общей поэтической сущности творчества.

¹⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. М., 1952. Т. 8. С. 384.

¹⁹ Цит. по ст.: Палиевский П. В. Место Гоголя в русской литературе // Il Romanzo russo nel secolo XIX, e la sua influenza nelle litterature dell' Europa occidentale (Colloquio italo-sovietico). Ромо, 1978. Р. 156.

²⁰ В связи с этим см.: Бурсов Б. Национальное своеобразие русской литературы. Л., 1967 (гл. «Пушкин и мировая литература»).

Конечно, Достоевский мог наложить на пушкинский поэтический мир идею, близкую самому автору «Идиота» или «Бесов»: «Смирись, гордый человек», как вывод из Татьяниных слов: «Но я другому отдана, я буду век ему верна». Однако в пушкинском словаре «смирение» и «гордость» не выступают антагонистами, несовместимо противоположными понятиями и одно не приносится в жертву другому. Пушкин мог совместить в стиле и «смирение» человеческого «я» перед необходимостью, диктуемой жизнью («Я понять тебя хочу, // Смысла я в тебе ищу»), и смелость и силу поэтического вмешательства («Восстань, пророк...»).

В «Станционном смотрителе» и «Пиковой dame», «Моцарте и Сальери» и «Пире во время чумы», даже в «Египетских ночах» можно видеть своеобразные «предвосхищения» существенных мотивов и тем Достоевского. Но поэтика синтеза Пушкина и поэтика антиромантизма у Достоевского — глубоко различные эстетические системы.

И «самозванство» героев Пушкина (в широком, художественно-естетическом смысле слова) — принципиально иное явление, отрицающее, по существу, то, что у Достоевского станет «двойничеством» его героя.

В пушкинском артистизме и гармонии нашли выражение его гуманизм, его умение провидеть неисчерпаемость человека в самом простом его обличье. А, скажем, введение классических образов или травестирование античных мотивов служили авторскому самовыражению²¹.

Особенно показателен в этом отношении образ Белкина. Он выполняет как бы служебную функцию вымышленного автора. Но, по существу, это ключ к пушкинскому богатству характера. Утверждение артистизма в маленьком человеке, казалось бы являющемуся противоположностью образу артиста, художника, подобному, например, Чарскому, — смелая художественная гипербола, внешне замаскированная поэтом. Характер Белкина по закону мира Пушкина разомкнут в беспредельно богатый мир, а может быть, лучше сказать — открыт ему в качестве вымышленного соавтора протеистических по составу и многоцветных по спектру повестей. И, не запамятав, не обмолвясь, Достоевский говорит о «Шинели» Гоголя, а не о «Станционном смотрителе» как о первоисточнике последующей русской литературы и конечно же собственных «Бедных людей».

Даже в самом приниженнном судьбой создании поэт видел человека во всех его возможностях, человека «полного», а за ним и жизнь в ее скрытых потенциях. Это не жизнь с «одного боку», как определил Гоголь — именно в письме к Пушкину! — художественный принцип своих «Мертвых душ». У Гоголя «один бок» означает не ограничение предмета изображения, а эстетический принцип подхода к изображаемому. Гоголевская поэтика, гоголевский мир как бы нарочно лишены гармонии и ясности пушкинского мироздания. Для гоголевского видения характерно столкновение вещественной стороны бытия и духовного, человеческого начала. Этот конфликт выступает и в стиле. Итак, в гоголевских описаниях остаются непримиренными патетический тон высокой оды с фланандской жанровой натурой («фланандской школы пестрый сор»). У Пушкина нет подоб-

²¹ См.: Якубович Д. П. Античность в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1941. Вып. 6.

нного расщепления мира на духовное и бытовое, возвышенное и низкое, динамическое и статичное. Тон его повествования — ровный, без напряжений и рывков, но и без замедлений и остановок.

Как известно, суждения Белинского о «пафосе художественности» Пушкина и о «пафосе социальности» Гоголя были истолкованы в духе двух несовместимых начал, даже противопоставленных друг другу принципов «чистого искусства» — социальному, критическому анализу.

«Пафос художественности» включал в себя социальное содержание жизни — будь то Пугачев, Самозванец, Гринев, Самсон Вырин, гробовщик, обитатели села Горюхина и др. Но, как уже сказано, социальная определенность характера у пушкинских персонажей не абстрагируется и не отменяет человеческой полноты в человеке²². Этого нельзя сказать ни о Башмачкине, ни о Поприщине, ни о Манилове Гоголя.

Пушкин потому и не знает условности в специфическом значении этого слова в художественном образе, что в его образе всегда живет художественная цельность, полнота и многозначность, направленные на художественное осмысление цельности, полноты и многозначности жизни и человека. У Пушкина нет «вещественного» и «духовного» плана, как нет плана «изобразительного» и «выразительного», и если мы можем определить «Обвал» как «чистую» лирическую эмоцию, то это лишь один аспект полноты пушкинского мира.

В прозаическом повествовании у Пушкина почти нет самостоятельного выделения авторского соучастия и авторского голоса; авторские суждения и отступления не обособляются в динамическом строе повествования о событиях. В этом смысле «прозаик крепко-накрепко запер себя в прозе так, чтобы поэт не мог и заглянуть к нему»²³. Но вместе с тем пушкинская фраза поражает не только динамикой действия, но и динамикой мысли. В ней событие и мысль родственны в структурно-повествовательном бытии.

В «Повестях Белкина», «Капитанской дочке», «Пиковой даме» вряд ли возможно обнаружить мысли и идеи, сформулированные «открытым текстом» и принадлежащие самому автору.

В «Евгении Онегине», с его лирическими отступлениями, прямым присутствием «я» поэта, текст неизмеримо более насыщен в сравнении с прозой — материалом мыслительным: раздумьями, рефлексией, оценками и суждениями.

Требуя «мыслей и мыслей» в прозе, Пушкин собственной практикой показал: речь шла у него не о логических постулатах, а о мысли поэтически-конкретной, «осуществленной» в самой стихии повествования²⁴.

Пушкин не мог и не хотел «мечтою... целый мир назвать». Его искусство — художественный мир с прочными объективными константами. В нем, как уже замечалось, предмет изображения и идея предмета оказываются глубоко сопряженными в самой своей сущности.

²² Алексеев М. П. Борис Годунов и Дмитрий Самозванец в западноевропейской драме // «Борис Годунов» Пушкина. Л., 1936 (Статья содержит анализ образа Самозванца в творчестве Пушкина, Лопе де Вега, Шиллера).

²³ Вяземский П. А. Полн. собр. соч. СПб., 1879. Т. 2. С. 375.

²⁴ См.: Томашевский Б. В. Поэтическое наследие Пушкина // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941.

Пушкин замечает о творениях Расина, что они держатся «стихами, полными смысла, точности и гармонии»; но здесь гармонический принцип характеризует именно качество стиха и не распространяется на художественное творение в целом, а в той мере, в которой это возможно, ведет не к позитивному, а, скорее, негативному выводу. «Расин понятия не имел о создании трагического лица». И тут же объяснение: неправдоподобие языка действующих лиц. В этом суждении поэт теоретически связывает посредством гармонического принципа в единое целое то, что было связано у него практически, в творчестве: трагический характер и правдоподобие изображаемого. На пушкинской универсальности гармонического принципа зиждется мировосприятие и миропонимание поэта, его реализм. Из этого принципа, безусловно, берет свое начало глубокий художественный синтез всех сторон творчества Пушкина, и прежде всего — синтез истины и идеала.

Разъятие пушкинского текста па элементы приводит к катастрофическим последствиям. В нем нет «энциклопедии» без пафоса художественного и этого пафоса без художественного энциклопедизма, а жанр «свободного романа» несомненное осуществление требования показать «полного человека»²⁵.

Методологическое значение целостного «открытия мира» у Пушкина становится особенно очевидным, если иметь в виду, что многие современные системы мышления, будь то неокантианство или «философия жизни», неопозитивизм или прагматизм, безраздельно утратили столь фундаментальную предпосылку освоения действительности. Исходя из мнимой недоступности мирового целого сознанию, соотнеся действительность и опыт как бесконечную непрерывность и конечную дискретность, многие современные философы считают, повторяя своих предшественников, выступавших в начале XX в., целостность мира, его единство «вечной загадкой, чудом, которое выше всякого разумения»²⁶.

Опираясь на достижения мировой культуры, Пушкин своим гармоническим принципом мировосприятия, владения жизнью в ее живой целостности проник в тайны «вечной загадки», «чуда». В этом отношении чрезвычайно интересны исследования, дающие сопоставительный анализ художественного опыта Пушкина с тем, что было сделано его предшественниками. В том числе сопоставления «Моцарта и Сальери», «Каменного гостя», «Пира во время чумы» с интерпретациями этих тем у Тирсо де Молины, Мольера, Б. Констана, Вилье (см. работы Б. Городецкого, Д. Благого, А. Ахматовой²⁷, А. Г. Гукасовой).

Чтобы хотя бы частично приподнять покрывало над «чудом» универсализма пушкинского художественного мышления, необходим, однако, не только анализ на коротких «дистанциях» сопоставления, но и умение увидеть глобальные масштабы переосмыслиния некоторых «вечных образов» и «вечных мотивов». Сошлемся здесь лишь на одно свидетельство. «В трагедии „Каменный гость“ не только отдельные детали ассоции-

²⁵ См.: Григорьев Ап. Развитие идеи народности в нашей литературе со смерти Пушкина // Время. 1861. Кн. 2—5.

²⁶ Новые идеи в философии. СПб., 1913. Сб. 7. С. 72.

²⁷ Ахматова А. «Адольф» Б. Коястана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 2.

рутся с деталями „Евгения Онегина“, — пишет А. Г. Гукасова, давая к этому месту сноска с соответствующими примерами ассоциаций между „Евгением Онегиным“, оперой Моцарта „Дон Жуан“ и письмом Адольфа у Б. Констана. — В ней, — продолжает исследовательница, имея в виду трагедию Пушкина, — сама судьба переродившегося Дон Гуана ассоциируется с судьбой переродившегося, тоже под влиянием любви, Онегина»²⁸.

При этом гуманизм пушкинского искусства позволяет личности в художественном мире автора сохранить себя в самых беспопадных коллизиях и ситуациях, внешних и внутренних²⁹.

3

Сделаем следующий шаг и остановимся на художественных открытиях русской литературы в освоении характера и личности человека, в осмыслинии широчайших общественных и социальных пластов. Причем более чем знаменательно: всякий раз, когда современники задумывались о сделанном Пушкиным, они начинали в этой связи говорить о творчестве Гоголя. Творчество Гоголя в его соотношении с творчеством Пушкина стало обоснованием основ реализма русской литературы, а в иных случаях и аргументом для противопоставления «чистого» и «целенацеленного», незаинтересованного и эстетически активного литературного сознания, одновременно уводящего и от беспредельности фантазии в поэзии и прозе романтиков, и от предельности «литературного факта» в последующих тенденциях натуралистического толка. Пушкин, будучи «гражданином» своей эпохи, исторического опыта, совершенно четко обозначил свое художественное кредо: не «выше» грязных и пошлых сторон жизни, но и не на уровне прозы жизни, а преодолевая ее и в поэзии и в прозе («Граф Нулин», «Домик в Коломне», «Гробовщик», «Египетские ночи», «Евгений Онегин»). В письме 1824 г. он писал: «Глупо час от часу далес вязнуть в жизненной грязи» (XIII, 401—402). Или бросает крылатые, по сути дела, слова: «Не забавно умереть в Опочкинском уезде» (письмо от 27 мая 1826 г.), — перекликающиеся с Гоголем: «Скучно на этом свете, господа!» Но именно он сумел поднять и «Опочкинский уезд», и Болдино, ничего не отнимая от реальности окружающего, до недостижимых свершений высокой поэзии: «Татьяны милый идеал», тот же Белкин и многие-非常多的 другие более приметные и менее приметные русские люди, как они есть.

Чрезвычайно показательна преемственность в этом направлении, осуществленная Достоевским. Здесь сходство оказывается определяющим даже тогда, когда находится в одном ряду с несходством, отталкиванием, художественной полемикой. Можно указать на отталкивание Достоевского от Гоголя и полемику с ним. Но мы не поймем логики литератур-

²⁸ Гукасова А. Г. Болдинский период творчества А. С. Пушкина. М., 1973. С. 117.

²⁹ Пушкин уже в 20-е годы так умел передать безнадежность человеческого переживания, как не удавалось это сделать ни Лермонтову, ни поэтам ХХ в. (См.: Цявловский М. А. Статьи о Пушкине. М., 1962. С. 23). Но Пушкин всегда умел найти и необходимое художественное преодоление этой безнадежности. И в этом еще один его завет современности.

ного перехода от Гоголя к Достоевскому, если внимательным образом не изучим нити, соединения между мирами, ими порожденными. Подчас, ссылаясь на Г. Фридлендера, утверждают, что Байрон изображает историю как индивидуальное приключение, а Пушкин к индивидуальному приключению подходит, ожидая исторически ответственного действия. Но Фридлендер считал, что это не просто изображение героев с разными свойствами, но прежде всего герои эти присутствуют в двух совершенно нетождественных системах.

Видимо, то же следует сказать о Достоевском и Гоголе.

«Достоевский, как и Гоголь, — пишет В. Г. Одноков, — не мог воплотить ее („вселенский“ характер умопостигаемой в художественном мире гармонии) в отдельном образе-характере и даже в какой-либо замкнутой системе характеров. Писатель (...) создавал особые системы, в которых персонажи вступили в диалогические отношения, они взаимно отражали друг друга, создавая „проекции“, уводящие в бесконечность»³⁰.

Но диалогические отношения у Гоголя лишь намечены — это система отношений вещной, плотской, бытовой, повседневной, пошлой действительности и возможности ее остранения, прорыва через нее неких других сущностей.

Диалог и полифония Достоевского — это уже спор разных сознаний и самосознаний в мире, уже несводимых к величественному знаменателю. Этот диалог разных сознаний, разных духовных сущностей, требующих для своего воплощения не объединительного, но дифференцированного образа «внутреннего человека».

Не случайно Гоголь верно уловил, что Гердер «везде... видит одного человека как представителя человечества»³¹.

Для самого Гоголя возникала необходимость не синтезирования разного в одном, а дифференциация, а затем обобщение в обособленном присущего многим и многому.

«Раздробленные» характеры «Ревизора», как и «Мертвых душ», собраны из множества подмеченных их создателем, и подмеченных впервые, первооткрытых им психологических «мелочей». И каждая из них в ее художественном выражении, по определению самого Гоголя, — плод «глубокого логического вывода ума»³², а каждый из его характеров — обобщение этих выводов, воплощение многое в одном. Воплощение посредством внутренней соотнесенности отличительных черт индивидуальной «души» каждого характера с современным автору «состоянием души русского человека», а того и другого — с состоянием души «современного человека» вообще, т. е. всего цивилизованного человечества³³.

Но Гоголь, если можно так сказать, идет дальше в создании характера-типа сравнительно, скажем, с Фонвизиным или Грибоедовым.

Гравюры Агина или Боклевского передают эту типологию внутреннего и внешнего в облике характера-куклы: внутренний мир, пережива-

³⁰ Одноков В. Г. Типология образов в художественной системе Ф. М. Достоевского. Новосибирск, 1981. С. 31.

³¹ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 8. С. 88.

³² Там же. С. 477.

³³ См.: Купреянова Е. Н. Авторская «идея» и художественная структура «Ревизора» // Рус. лит. 1979. № 4. С. 13.

ния, мотивация поступков, чувств, динамика мыслей и переживаний «закрыты» от читателя непроницаемой поверхностью, маской, которая, однако, эмблематически представляет от изображаемых персонажей, как бы адекватных своей вещественной внешности.

Гоголь поднимается на вершины целостной концепции человека, не отказываясь ни от психологизма, ни от аналитизма в своем умении передать все стороны природы и все аспекты ее осмысливания через «внешность». При этом образы Гоголя легко становятся образами-олицетворениями³⁴. Даже динамичный образ тройки выполнен художником как бы в античных традициях, в технике «неподвижного движения».

Но если и Городничий, и Хлестаков «исчерпаны» своим событийно-характерологическим «амплуа» раз и навсегда и всякое вмешательство, могущее извне нарушить самодостаточность типа-характера, не нарушает это, а подтверждает (в немой и неподвижной финальной сцене), то Чичиков, а также многие из тех, с кем свела его судьба в губернском городе и его окрестностях, волею жизни, волею автора должны проделать грандиозный путь превращений и преобразований.

У Гоголя не было другого пути в решении этой почти неразрешимой художественной задачи, как столкнуть неподвижный, статичный, запрограммированный персонаж, составляющий в совокупности с другими, ему подобными, сонм «мертвых душ», с душой живой, живущей в нем, как и в каждом человеке. И несомненная внутренняя глубинная коллизия мира масок, вещного мира, предметно бездуховного, и души человеческой, динамической, ищущей, мятущейся, и составляет внутренний строй гоголевской поэмы, ее стиля и поэтики. В этом суть замысла «Мертвых душ» — столь грандиозного, что даже второй том, вторая «стадия» трансформации заданных характеров в нечто уже иное, не вместил его целиком. Именно эта задача была наиболее трудно разрешимой и по исходным жизненным предпосылкам (о чем предупреждал Белинский), и по самой структуре гоголевской лепки характеров (т. е. уже по чисто художественным, внутренним предпосылкам).

Достоевский принял «эстафету» у Гоголя в раскрытии характера-типа, в проникновении в личность человека, неповторимого и значимого в этой своей неповторимости. У Гоголя — через создание образа «внешнего» человека, у Достоевского — «внутреннего»³⁵.

И тут особое, ключевое место, конечно, занимает поэтика «двойничества» у Гоголя и у Достоевского. В известном смысле феномен, открытый автором «Носа», «перевернуто»-зеркально отражен и повторен Достоевским. Но, так же как зеркальное отражение нарушает систему реальных отношений «правого» и «левого» в системе зеркального «измерения», так и феномен «двойничества» у Достоевского, «повторяя» гоголевский феномен как бы с безукоизненной точностью, одновременно преображает систему отношений вещного, телесного и духовного на

³⁴ «Сам Хлестаков, — по словам Гоголя, — лицо фантастическое, лицо, которое, как лживый олицетворенный обман, уносится вместе с тройкой, бог весть куда» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 119).

³⁵ Достоевский писал о Гоголе и его творчестве: «Эти изображения... почти давят ум глубочайшими, непосильными вопросами, вызывают в русском уме самые беспокойные мысли» (Достоевский Ф. Полн. собр. соч. М., 1929. Т. 11. С. 250).

«обратную», где духовное, словесное, речевое представляет от整个人的生命。

Русская литература подошла к пониманию человека не только как характера; она искала большой мир жизни, воплощая не только внутренний мир, но и активность миропонимания, жизненную активность личности. У Достоевского это человек, все время меняющийся, ищащий устойчивой точки в фундаментальной идее. Человек — это и характер, и слово, и поступок, и акция разрешения идеи — такова художественная позиция, которая могла сложиться лишь у писателя, идущего от Пушкина и Гоголя, а потом перейти к Толстому и Достоевскому.

А. В. Чичерин показал, как развитие жанра романа шло от «закрытого» типа романной композиции (у Прево, Бронте) к «открытым» типу повествования, позволяющему найти соответствие между личными жизненными судьбами персонажей и ходом жизни. На пороге романа встает историческое событие реального мира, в романы Бальзака входит социальная, экономическая и политическая современность как «близкая», а не только «далекая» предпосылка становления и развития характера. Пушкин в работе над «Арапом Петра Великого» как бы пытается идти в русле исторического романа Вальтер Скотта, но сталкивается с невозможностью свободного присутствия в своем повествовании «авторского лица».

Пушкин одним из первых в мировой литературе в закрытой композиции своего романа в стихах ввел все моменты современного ему сознания человека XIX в. посредством авторского присутствия в повествовании, как сложной, не только лирической, но и повествовательной, системе отношений авторской и читательской точки зрения. Это и позволило Белинскому дать крылатое определение пушкинского романа о любовных и жизненных коллизиях двух пар энциклопедией русской жизни³⁶. В современных определениях можно часто встретить мысль, что роман в стихах — это повествование о том, как история преломлялась в людях³⁷. В этой связи интерес представляет анализ письма Татьяны, содержащий сравнение с элегией М. Деборд-Вальмор³⁸.

На этом фоне особенно рельефно воспринимается замкнутость физического мира Достоевского, включающая в себя круг жизненных событий, жизненный опыт персонажей, за которыми раскрывается безмерность духовного пространства идеи («Преступление и наказание»), коллизии и конфликты, соизмеримые со всемирно-историческими событиями, хотя подчас вмешаемые в хронологические рамки считанных суток («Идиот»).

За гениальными открытиями Пушкина нельзя забывать сделанного автором «Тараса Бульбы» и «Мертвых душ». Ведь всякое расщепление целостности жизни, целостности человека требовало возвращения к их целостности, без которой происходит иссякание жизни, человека. На самых ранних этапах Гоголь восполняет эту целостность и полноту жизни

³⁶ Такое определение выводит нас за рамки характеристик: «подобно Байрону» или «соединение опыта Парни и Ариосто» (Киреевский И. Нечто о характере поэзии Пушкина, 1828). См. об этом: Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962.

³⁷ См.: Пушкин: Исследования и материалы. 1982. Т. 10. С. 116.

³⁸ Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1974. Т. 33. Вып. 6.

за счет фольклорно-романтического освещения изображаемого. Позднее — стремится через одну сторону воплощаемого характера дать достаточно полное, объемно-художественное представление о всем человеке.

Насколько существенно для Гоголя ощущение жизненной основы, от которой исходит его творчество, свидетельствует «Тарас Бульба»: поиски историко-легендарных, сказочно-песенных истоков сюжета. Огромен и в копечном счете монументален замысел «Мертвых душ»³⁹. И образ птицы-тройки в первом томе был лишь лирической эмблемой, символическим обозначением, ключом всеохватности изображаемого, где писатель как бы один на один остается не с кем-нибудь из отдельных своих персонажей, но с Русью, устремляющей на него свои очи.

Печальный финал творческой истории второго тома не говорит о справедливости безоговорочно негативной его оценки. В сохранившихся (причем черновых, о чем нельзя забывать) начальных главах тома и наметках его продолжения чувствуется мощное поле целостного мира, требующего поистине эпического напряжения в своей обращенности к русской жизни, к русскому человеку, национальному характеру и истории народа и человечества.

Вспомним, как Чернышевский, обратившись к небольшому рассказу Тургенева, сумел спроектировать на «камерные» события и поведение русского человека на randevu обобщенную социально-историческую ситуацию народной жизни. Если это и не было подсказано «типов» гоголевского художественного видения русской жизни, русского характера в масштабах общенародных сущностей и судеб, то было чрезвычайно созвучно, близко и родственно ему и свидетельствует о типологической близости идеи «Мертвых душ» и позиции автора статьи «Русский человек на rendez-vous», которая не могла не находиться в русле общей концепции литературы, выраженной в «Очерках гоголевского периода».

Обычно ссылаются на Белинского и его опасения, возникшие сразу же после появления первого тома «Мертвых душ», как на прозорливое доказательство «запрограммированного» тупика, в который все дальнее заходил Гоголь.

И тут мы подходим к вопросу, требующему решения на более широкой основе, чем это имело место в споре Белинского с Константином Аксаковым об эпохальной стороне «Мертвых душ».

Конечно, недопустимо непосредственное отождествление гоголевского отношения к современной ему русской действительности с эпическим мировосприятием Гомера и принципа классического эпоса с гоголевскимиисканиями необходимости эпического синтеза и доверия ко всем сторонам бытия. Однако в предуведомлении к «Мертвым душам» сказано: «Повесть очень длинная, имеющая после развернуться шире и просторнее»⁴⁰.

Вряд ли можно не видеть и тем более недооценивать эпическую направленность мысли писателя, ищущего эпический синтез, который бы позволил вобрать в повествование всю Русь и сущностные силы русского характера. И совершенно обоснован вывод из гоголевских суждений

³⁹ См.: Манн Ю. В. О жанре «Мертвых душ» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. М., 1972. Вып. 1. Т. XXXI. Здесь, в частности, ставится вопрос о соотношении замысла Гоголя с творением Данте.

⁴⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 26.

о Руси и о русском человеке. Столь всеобъемлющей задачи, как Гоголь, никто из его предшественников неставил⁴¹. Не эта ли сторона дела и позволила Белинскому сказать, что перед нами творение «чисто русское, национальное, выхваченное из тайника жизни»⁴².

В наше время все чаще ощущается потребность подойти к проблеме национального характера, воплощенного русскими классиками, как к сложному и единому в конечном счете по замыслу художественному творению, в котором национальное начало представлено в двух основных аспектах — в плане ничтожного настоящего, вызывающего «смех сквозь слезы», и в плане величественной потенции, рождающей «высокое лирическое движение». Оба эти начала уже намечены в «Евгении Онегине». В этих планах рассматривается и национальный характер в поэме Гоголя «Мертвые души». Современными исследователями сделана попытка выявить не только негативный пафос изображения русской действительности в поэме, но и как можно полнее остановиться на реализации «плодовитого зерна» русской жизни в произведении художественно универсальном⁴³.

Но при этом вряд ли есть основания определять гоголевскую поэму «как комическую эпопею»⁴⁴. Определение во многом внутренне антагонистическое. Под этот термин можно подвести в известной мере первый том поэмы, но не замысел всего творения в целом, выходящий далеко за рамки комической трансформации русской жизни. «Мертвым душам» присуща устремленность творческого мышления к всеохватности действительности, но, естественно, своя особая, не та, что потом будет в «Войне и мире» Л. Толстого, что соединяет жизненную беспредельность экстенсивного охвата исторической и социальной жизни с интенсивным проникновением в глубины существования личности и внутреннего мира и т. д. Гоголевская всеохватность, или, еще точнее, установка на всеохватность, возникает из потребности другого рода. Она ближе к пушкинским принципам охвата жизненной и человеческой беспредельности, чем принципам Толстого или Достоевского. В основании ее — стяжение, синтез.

Сама объемность художественного пространства, на котором действует закон гиперболизма в творчестве Гоголя, постепенно расширялась. И даже в своих изобразительных «параметрах» превращалась во все более и более панорамное воссоздание действительности.

Но Гоголь не вышел на ту эпическую орбиту, на которой состоялась «Война и мир» Толстого, хотя без размаха гоголевского замысла, без обозначенного (повторяем — и экстенсивно, и интенсивно) смысла народного бытия — от «Тараса Бульбы» до «Мертвых душ» — не могло бы родиться и толстовское художественное творение, его эпическая и историческая панорама русской жизни.

Гоголь писал Н. М. Языкову в письме XV «Выбранных мест из переписки с друзьями» «Предметы для лирического поэта в нынешнее время» (1844 г.): «Возвеличь в торжественном гимне незаметного труженика...

⁴¹ См.: Купреянова Е. Н. Указ. соч. С. 3.

⁴² Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 6. С. 217.

⁴³ См.: Купреянова Е. Н. «Мертвые души» Н. В. Гоголя: Замысел и его воплощение // Рус. лит. 1971. № 3. С. 58—71.

⁴⁴ См.: Классическое наследие и современность. С. 160.

ублажи гимном того исполина, который выходит из русской земли, который вдруг пробуждается от позорного сна...»⁴⁵.

Он говорил о гневе против того, что «губит человека», и о любви к «бедной душе человека». Сам Гоголь искал этическое решение этой проблемы и указал тем самым на необходимость этого решения Толстому.

Правы исследователи, указывая на соотнесенность относительно самостоятельных сфер в «Мертвых душах»: индивидуального эпического действия и общего состояния мира, которые, соединяясь, образуют единое эпическое событие поэмы.

На возможность сравнительно-противопоставительного подхода к творчеству Гоголя указала еще А. Елистратова, подчеркивая отсутствие у Филдинга «понятия национального характера и национально-исторических судеб народа»⁴⁶ и наличие этой точки отсчета у Гоголя.

Диалектика категории «мертвых» и «живых» душ в повествовании Гоголя вывела русскую литературу хотя и не прямо, но, несомненно, к обязательному соотнесению нравственного возрождения человека и нации в целом, судьбы личности и судеб народа. Перед нами, таким образом, за проблемой идеализации возникает другая, более общая и широкая задача — воплощение эстетического идеала, — к которой вышли романтики, а реалисты как бы от нее отправились дальше⁴⁷.

4

Толстой наметил становление художественного типа и характера в перспективе большого жизненного пространства, которое синтезируется в «человеческом составе» и позволяет этот «человеческий состав» раскрыть. Вот почему вряд ли можно согласиться с гипологической классификацией творчества, по которой Толстой ставится в один ряд с Шекспиром и Гёте, как писателями, рисующими общее душевное состояние, в отличие от Гоголя, Сервантеса и Диккенса, создающих типы⁴⁸.

«Война и мир» строится на эпически монументальной исторической основе, на обширном материале народной жизни. Это произведение по установленной традиции принято называть, правда без достаточной теоретической строгости, романом-эпопеей. Белинский говорил о жанре романа как об эпопее современной жизни. Однако за подобным определением стояло не совмещение романа и эпопеи, а конечно же замещение эпического строя повествования в замкнутом в себе мифологизированном, неисторическом предании — романым повествованием о современности, далеко ушедшем от «героического состояния», составлявшего, по Гегелю, почву эпопеи. Развивая свою мысль, Белинский отмечал, что в эпопее событие «подавляет человека».

Таким образом, для того чтобы оценить достоинства и возможности

⁴⁵ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 280—281.

⁴⁶ Елистратова А. А. Гоголь и проблемы западноевропейского романа. М., 1972. С. 148.

⁴⁷ Белинскому принадлежит знаменательная мысль: «Посмотрите на Жорж Санд в тех ее романах, где рисует она свой идеал общества: читая их, думаешь читаешь «Переписку Гоголя» (Письмо К. Д. Кавелину от 7 дек. 1847 г.).

⁴⁸ См.: Лит. наследство. М., 1979. Т. 90, кн. 1. С. 32.

одного жанра, совершенно не обязательно сводить их к достоинствам и возможностям другого. Каждый жанр по-своему решает задачи, которые ставит перед ним жизнь.

В «Войне и мире» исторический материал, события общенародной жизни, реализация мысли народной, движения масс — как центральные стержневые образования — входят в мир писателя без утеснения и подавления «жизни домашней». Толстой находит меру, необходимую для концепции жизни и человека, органическое соответствие между человеческим и историческим содержанием. И этот «секрет» толстовского творчества, его художественное открытие, во многом и породило уникальное художественное соединение «войны» и «мира», которого не было ни до этого, ни после.

Интерес к подробностям и деталям жизни, к диалектике бесконечно малых величин внутреннего мира человека ни в коей мере не восприимался самим писателем как нечто второстепенное для раскрытия общего содержания, общей жизни, но, напротив, как необходимое средство углубления и разработки этого общего.

Но раскрытие мира через человека, а исторической жизни в связи с личной жизнью и через личную жизнь отдельных людей и решительно развивающееся творческое кредо: что история — это «дела и дни» не героев, не избранных, не отдельных людей, а всех участников огромного действия, во всей совокупности, сложности и противоречивости реальных человеческих отношений, — все это предполагает определение «Войны и мира» как не-эпопеи.

Не будем в этой связи останавливаться на характерном повороте всего повествования Толстого в сторону не прошлого, а современности, что подчас вызывало несогласия и нарекания критиков.

В этом смысле роман Толстого не только не эпопея, но и не исторический роман. Принцип аналитизма, детализации и гиперболизации здесь тот же самый, что и в произведениях писателя о своем времени. Здесь нет ни исторической дистанции, ни исторических аксессуаров. Да это и понятно. Толстой неоднократно подчеркивал, что ему необходимо было найти смысл изображаемого в связи с такой эпохой, как 1812 г., затем 1825 г. и потом 1856 г. Раздумывая над этой преемственностью времен, писатель констатировал, что не видит разрешения интересующих его коллажий «ни в одной из этих эпох»⁴⁹. И по существу, проблемные рамки «Войны и мира» раздвигаются от екатерининских времен и времен Французской революции до середины века, когда в пореформенной России все готово было перевернуться и, по замечанию В. И. Ленина, прямо вело к революционным потрясениям 1905—1907 гг.

Говоря о современном Толстому романе, Салтыков-Щедрин утверждал, что «роман (по крайней мере в том виде, каким он являлся до сих пор) есть по преимуществу произведение семейственности. Драма его зачинается в семействе, не выходит оттуда и там же заканчивается»⁵⁰.

Для Толстого «принцип семейственности» играет чрезвычайную роль в раскрытии русской жизни, уходящей корнями в прошлое, в повество-

⁴⁹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1949. Т. 13. С. 55.

⁵⁰ Салтыков-Щедрин М. Е. Полн. собр. соч. М., 1937. Т. 10. С. 55, 56.

вание о Болконских, Ростовых, Курагиных. Однако никак не скажешь при этом, что этот план жизни у Льва Толстого может быть понят, воссоздан, если отвлечься от толстовского тезиса, гласящего: «Жизнь — тем более жизнь, чем теснее ее связь с жизнью других, с общей жизнью»⁵¹.

В этом смысле «Война и мир» — уже не роман. У Толстого все подчинено генеральному творческому импульсу сопряжения жизни общей и жизни личной.

По-видимому, нелегко назвать другое произведение мировой литературы, как до Толстого, так и после него, где бы единение исторического и человеческого содержания совершилось столь же свободно, органично, увенчиваясь целостным творением, подчиненным авторскому требованию: «захватить все».

Историческое и современное, общее и личное, социальное и психологическое, эстетическое и этическое в повествовании Толстого составляют неразделимое единство. Пафос верного изображения жизни во всех ее реалиях и пафос общей «любимой» писателем идеи жизни народной сливаются в постижении полноты и цельности жизни. Всеохватность, сопряжение, казалось бы, несоединимого, воссоздание художественного космоса ведут к осмыслению бесконечности бытия. Как говорил сам Толстой, творческий акт таких масштабов — это «соперничество с Богом».

Художественный мир Толстого абсолютен. Он несет черты универсализма, всеохватности, о чем говорят писательские определения — роман «большого захвата», «широкого дыхания» — и творчески подтверждаемая претензия автора на «всезнание».

Именно эти стороны Толстого противопоставлялись традиционным критериям как эпоса, так и романа. И потому утверждения Н. Страхова о признаке семейственности в качестве одного из основополагающих в «Войне и мире» и упреки П. Анненкова в отступлениях от канонов романного жанра бьют мимо цели, как и некоторые современные суждения о том, что ведущим, по существу исключительным, доминирующим, в жанровой сущности «Войны и мира» является историческое содержание, эпические его свойства, уходящие не в романную почву, но питаемые прежде всего, если не исключительно, эпическим народным творчеством (А. Чичерин, А. Сабуров).

В уходе от семейственности и в разрыве с замкнутыми, устойчивыми ситуациями семейно-бытового плана обычно видят свидетельство перехода к изображению исторической жизни народа.

Но именно применительно к Толстому и невозможна ни одна из предлагаемых однозначно противительных характеристик, равно как невозможно механическое соединение романа и эпопеи, с тем чтобы получить роман-эпопею.

Толстовское открытие в художественном мышлении, получившее продолжение в поисках писателей-реалистов XX в., и заключалось в том, что целостное его творение складывалось не на обособлении, но на органическом соединении, взаимодополнении и взаимной коррекции (история — это действия и жизни всех участников данных событий) трудно сопрягаемых начал в едином русле (личная жизнь человека — это общая судьба,

⁵¹ Толстой Л. Н. Указ. соч. Т. 65. С. 220.

не допускающая волюнтаристского исключения себя из народной общности).

Уникальный опыт Толстого стал своего рода художественной необходимостью: он неизбежно учитывается теми, кто пришел в литературу после него. И в этой связи приходится иметь дело и с плодотворными, и с неплодотворными подходами к толстовской традиции, особенно тогда, когда берется только одна сторона грандиозного мира Толстого и выдается за единственно определяющую. В этом случае проходят мимо скрытого от глаз момента в художественном целом, где сходятся «в замок» разные линии и плоскости «Войны и мира».

Итак, семейственность не находится у Толстого ни в «Войне и мире», ни в «Анне Карениной» в оппозиции к историческому содержанию. Она существеннейшее начало целого и необходимый аргумент в полемике с историко-философскими концепциями Гегеля, Фейербаха, Шопенгауэра. Как бы обращаясь к ним, писатель заявлял: «... род человеческий развивается только в семье».

Не вдаваясь в суть этого вопроса, отметим лишь главное для нас в данном случае — художественный потенциал поистине эпической дистанции: от рода человеческого до семьи.

Разделительные тенденции в последующем литературном развитии, замыкание в семейственности или выход лишь к показу движения масс оказались на прочтении «Войны и мира», в частности, в том, что до сих пор остается далеко не раскрытым, как он того заслуживает, образ Наташи Ростовой. Она в значительной мере предстает в работах о «Войне и мире» не в центральном ядре стремительного художественного мира, а на периферии его, в рамках семейных коллизий.

Многие зарубежные (например, Э. Ганн), и не только зарубежные, исследователи считают, что образ Наташи Ростовой в «Эпилоге» — это выражение толстовской «программы» и поэтому отступление от художественности в сторону иллюстративного выражения некоего кредо автора, его понимания долга женщины и ее места в семейной жизни. Э. Ганн даже называет это «догматизмом» Толстого.

Но такое «прочтение» Толстого и есть отступление от понимания толстовского принципа «сопряжения» и принципа целого, т. е. сцепления всех «мыслей» данного произведения вместе. Перед нами интерпретация вырванной из целого части произведения, которую нельзя понять без уяснения места героини во всей художественной системе произведения.

Для писателя имеет принципиальный, концептуальный смысл «уход» персонажей из «дома» детства, удаление от чистоты, требовательности, простоты детского сознания, переход в мир «взрослого» существования в условиях ложного общественного устройства.

Как бы в противовес такому «уходу» из детства, Наташа Ростова предстает в завершающей части романа как раз в «домашнем обличье», которое не является возвращением к прошлому — это новый виток спирали, без которого не было бы ни продолжения жизни, ни ее поступательного движения.

Нужен был в свое время проницательный взгляд Белинского, чтобы открыть гениальность натуры Татьяны Лариной. И нужен был затем Достоевский, чтобы раскрыть, как много скрыто за этой гениальностью

(таящейся в глубинах) и неброскостью, подчеркнуто данной на первом плане.

Думается, что Наташа Ростова еще ждет дальнейшего своего «прочтения», эта «негениальная» натура, отвечающая коренным потребностям художественного демократизма Толстого, не интерпретирована достаточно полно в качестве одного из ключевых образов «Войны и мира».

Главное и зачастую разъединительное внимание сосредоточивается на центральных персонажах, правдоискателях, взыскивающих истину, близких автору таких, как Пьер Безухов и Андрей Болконский, когда речь идет о человеческой, романной стороне произведения, и конечно же — на Кутузове и Наполеоне, когда речь идет об историческом, общем его содержании. Между мирами частной и общей жизни возникает образ Платона Каракаева как своеобразный генетический центр повествования, воплощающий очень существенный полюс народной жизни.

Наташа Ростова как бы противоположный полюс проблематики, входящей в произведение с Платоном Каракаевым. Художественная логика произведения не существует вне соотношения пассивности и фаталистичности одного и жизнерадостности, жизнеприятия и жизнедеятельности другой.

Наташа Ростова ближе любого из толстовских героев к единению природных (сын), человеческих (любовь), исторических акций (сцены в оставленной Москве), наконец, народного начала («откуда эта графинечка? . . .»).

Она в известном смысле противостоит «круглой» кротости Пьера Безухова и ближе активной, волевой позиции Болконского, но ей близки естественность и «детскость» Безухова и далеки аристократизм и скепсис князя Андрея.

Без единяющей роли образа Наташи Ростовой, задающей в первых частях творения Толстого (в частности, лунная ночь в Отрадном) общую поэтическую тональность повествования, особую атмосферу произведения, чуждого бытописательности или буквализма исторических жанров, по-своему всеобъемлющего, не было бы той «великой книги жизни» и той «русской правды», о которых писал И. Репин в связи с «Войной и миром».

«Привилегированное» положение Наташи Ростовой раскрывается также еще в одном особом ракурсе. Это единственная у зреющего Толстого герояня, которая предстает перед нами и в своей «детской» ипостаси, и в своем «взрослом» существовании. Толстой, начавший творческий путь трилогией о Николеньке Иртеньеве, о становлении детского сознания, об отношении его к миру взрослому, и кончивший рассказами для детей и народными рассказами, вместе с тем ни в одном из своих ведущих персонажей, кроме Наташи Ростовой, не показал детского сознания и его специфически оценочной роли. Герои писателя предстают или в детском, или только во взрослом бытии. Единственное исключение из этого правила — Наташа Ростова, она совмещает в себе то, что у других в толстовском мире разделено.

Отсветы «детской» лежат на Пьере Безухове, он тянется к «детским» истинам и вопросам. Простота, детскость характеризуют и дядю Ерошку в «Казаках» и Хаджи-Мурата.

Названным выше персонажам противостоят люди, для которых детское сознание закрыто, недоступно. В эволюции характера — рубеж, связанный с утратой детскости, с деградацией человечности или, наоборот, спасения, обретения в себе детского, истинного. В тематическом плане известный контраст существует между появлением на страницах «Войны и мира» Наташи-девочки с куклой и детским поцелуем и Наташой-матерью с детскими пеленками. Но за этим контрастом, исходя из сказанного о поэтике Толстого, несомненное сопряжение двух возрастных миров, которого лишены все прочие персонажи Толстого не только «Войны и мира», но и всех его основных творений. Здесь нельзя не только не вспомнить о несомненном параллелизме между народной натурой пушкинской Татьяны и Наташи Ростовой, которые идут в этой насыщенности народной жизнью из «детской», от рассказов, обычаев и преданий «старой няни». Но существует и еще одна близость между главными героями Пушкина и Толстого, близость, которая теряется в дали «свободного романа» и где-то в эпilogовых страницах «Войны и мира». Речь идет о декабристских событиях и мотивах пушкинского и толстовских романов; «соприкосновение Онегина с тайными обществами или даже участие в них не должны были сделать из него героя: героиней — в смысле положительного начала в романе — конечно, как была, так и осталась бы Татьяна»⁵². Существует мнение жены декабриста М. А. Фонвизина, А. Д. Апухтиной-Фонвизиной, о том, что она послужила прототипом Татьяны, и у поэта был замысел сделать Татьяну «декабристкой». И если параллель между Онегиным и Пьером Безуховым⁵³ — это своеобразное развитие темы отношений Евгения и Владимира Ленского, то параллель между Лариной и Ростовой несет в себе позитивное начало русской жизни.

Многие современные исследователи утверждают несостоятельность мнения о присущей Толстому оптимистичности взгляда на ход истории. Н. Къярмонте пытается опираться на Толстого в своем выступлении против «исторического оптимизма», но герои писателя — и прежде всего Наташа Ростова — выражение жизнестойкости, веры в жизнь, олицетворение жизненных сил, внутренней потенции бытия, того, что противостоит взгляду на мир как на хаос. И соединение исторического и социального ведет не к увеличению, но уменьшению энтропии.

Говорить об «уроках» Толстого, о вкладе его в дальнейший ход литературного развития, о влиянии и «возбуждении», вызываемых «Войной и миром» в современном читателе, — это прежде всего раскрыть эпическое сопряжение всех сторон народной жизни, жизнестойкость и чистоту нравственного чувства, высоту эпического идеала писателя и умение выразить эту свою авторскую позицию и в декларативной форме, и в форме художественной диалектики, в их переплетении и соединении в едином целом.

Переход самого Толстого от «Войны и мира» к «Анне Карениной»,

⁵² Пушкин: Исследования и материалы. М., 1982. Т. 10. С. 99; См. также: Лакшин В. Я. Движение «свободного романа» // Лит. обозрение. 1979. № 6.

⁵³ Этот мотив приобретает особое значение, если вспомнить, что в известной мере прототипом Ленского мог быть Кюхельбекер, своей духовной неустроенностью и неловкостью возвращающий нас к толстовскому Пьеру.

а затем к «Воскресению» был точным выражением стадий ослабления эпического сопряжения и повышения абсолютного значения «семейственности», о которой шла речь.

Тем не менее в трех романах Толстого воссоздана как бы грандиозная арка, переброшенная от начала века к его середине, а от времени, когда все «переворотилось и только укладывается», т. е. от 1860-х годов, к тому, что логически последовало за этим в революции 1905—1907 гг. Это было грандиозным художественным осмысливанием эпохи, в которой находили финал одни пласти русской жизни, брали начало и вели далеко вперед другие ее стороны. В этом смысле Толстой создал весьма определенную, и содержательно, и формально целостную систему жанровых разновидностей: роман-поток («Война и мир»), роман-конец («Анна Каренина») и роман-начало («Воскресение»).

Поистине пророчащее слово художника, вглядывающегося в ток времени, в ход жизни и открывшего художественную доминанту новой романной разновидности, не просто доступной естественному ходу жизни, но нацеленной на рубеж в историческом движении народного бытия.

Открытие Толстым романной структуры, художественно сильно и значимо осваивающей конец одной исторической эпохи и наступление другой, определило многоаспектные соотнесения этого открытия с судьбами романа XX в.

5

Русская литература, и в том числе русский роман (Пушкин, Тургенев, Достоевский, Толстой), не только обновила жанр европейского романа и поэтику повествования, но прежде всего, видоизменяя строй искусства, запечатлела новый тип художественного мышления. «Никто не писал в стихах подлинного романа и не разворачивал эпоху в вымышленном повествовании»⁵⁴.

Есть все основания говорить о том, что «в середине XIX в. произошла такая ломка старых представлений о мире и смена картины мира, которая по своей интенсивности и значению может сравниться лишь с обновлением картины мира в эпоху Ренессанса по сравнению со средневековьем». Речь идет действительно об эпохальных художественных открытиях. Собственно говоря, рассмотренные нами признаки художественных миров Пушкина, Гоголя, Толстого и Достоевского несут в себе, в своей художественной структуре этот эпохальный перелом жизни, исторические, мировоззренческие и художественные сдвиги. Вот почему «Гёте, Стендаль, Пушкин, Бальзак и Гоголь в действительности зачинатели того, что вызревает окончательно потом в большом русском романе... становясь симптоматической моделью личного и общественного бытия человека XIX в., а их художественное мышление — образцом для XX в. Точно так же, как художественное мышление Сервантеса и Шекспира, Боккаччо, Петрарки и Данте становится достойным образцом Ренессанса»⁵⁵.

⁵⁴ Пушкин. Исследования и материалы. М., 1982. Т. 10. С. 77; Жирмунский В. М. Байрон и Пушкин. Л., 1978. С. 370; Ахматова А. А. «Адольф» Бенжамена Констана в творчестве Пушкина // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. Вып. 1.

⁵⁵ Кираи Д. Романы Толстого и Достоевского и XIX век // Slavica. 1981. N XX.

Созданное Пушкиным или Гоголем было открытиями, без которых нельзя было обходиться, которые нельзя оставить в стороне. Характерно, что слова, наиболее точно определяющие образную природу Достоевского, — «внутренний человек» — принадлежат Гоголю⁵⁶. И весь дальнейший путь лежал через сделанное Гоголем: от гоголевского характера литература пошла к эпопейности и психологизму Толстого, а затем к полифоническому миру Достоевского⁵⁷.

Говоря о расщеплении художественного образа натурализмом и символизмом, следует подчеркнуть, что это имело место не потому, что на предшествующих этапах «существовали» их предпосылки, как считал, например, А. Белый в своей книге «Мастерство Гоголя», но потому, что, идя любой дорогой после Гоголя, нельзя было не пройти по его «территории».

Символизм шел от Гоголя в одну сторону, натурализм — в другую, оставляя в стороне художественный синтез русского реализма, одно из основополагающих его художественных открытий.

Подводя некоторые итоги, нельзя не отметить эту синтезирующую закономерность русской литературы — и в характерологии, и в сюжето-сложении, и в повествовании⁵⁸, и в сфере поэтики и стиля, и, соответственно, в диалектической связи времен. Начатый Пушкиным этот процесс философско-эстетического синтеза преломился у него, в частности, в органическом единении личного, исторического и вечного начал человеческого бытия. Пафосом пушкинской художественности был «полный человек». Эта задача ставится и решается Пушкиным в противовес и классицизму («не будем односторонни — как французские трагики» — X, 200), и байроновскому «одностороннему взгляду на мир» (VII, 52).

Для русской литературы чрезвычайно существенно, что, воссоздавая ситуации «хаоса», «столкновений», «агонии», писатели понимали их не только как результат разложения «порядка» и «организации» и торжество деструктивного, но и как зарождение нового, закладывание предпосылок для дальнейшего хода жизни. У Достоевского это «находило свое выражение в группировке образов его романов, в логике их сюжетного развития»⁵⁹.

Г. М. Фридлендер имел основания сказать, что для Достоевского и В. Гюго главным было не эстетическое утверждение и оправдание безобразного в искусстве, не уравнение безобразного с прекрасным, а «восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гне-

⁵⁶ В свое время Гёте был склонен считать, что раскрытие внутреннего мира героя — психологизм — антисобытиен, а поэтому и антиэпичен.

⁵⁷ См.: Мотылева Т. Л. О мировом значении Л. Н. Толстого. В другой своей работе «О времени и пространстве в современном зарубежном романе» автор намечает издержки «исчезновения» времени в современном авангардистском романе (в частности, в «Золотых плодах» Н. Саррот). Современные западноевропейские писатели «вовсе разрушают время, как объективную категорию» (Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 188).

⁵⁸ В ключе художественного синтеза следует, например, воспринимать принципиальное суждение Пушкина о том, что один план дантовского «Ада» «есть уже плод высокого гения» (XI, 41).

⁵⁹ Фридлендер Г. М. Достоевский и мировая литература. М., 1979. С. 37.

том обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков... оправдание униженных и всеми отринутых парий общества».

Достоевский никогда не смотрел на мир как на бессмыслицу, он боролся с этой идеей, как и с идеей «сверхчеловека». Опубликованные в 1970 г. выписки Ф. Ницше из романа «Бесы», где выражается несогласие немецкого философа с концепцией мира, утверждаемой русским романистом, а также известные ранее высказывания Ницше о Достоевском дают полное право утверждать, что окончательно подрывается модный на Западе миф о мнимом «родстве» Достоевского с Ницше⁶⁰.

В свою очередь Толстой не согласен с мнением Ницше, что человеку присуща любовь к страданию и чуждо стремление к счастью⁶¹.

Исследователи обратили внимание на соотнесение понятий «образ» и «безобразие» в поэтике Достоевского как своеобразную смысловую оппозицию, обозначающую «противоположные и вместе с тем тесно взаимодействующие эстетические и нравственные категории»⁶².

Так же смыкаются два полюса — два полярных художественных открытия русского реализма: принцип гармонии Пушкина и принцип дисгармонии у Достоевского, которые в своем позитивном содержании во многом оставались именно взаимодействующими факторами классической литературы.

Известный итальянский писатель А. Моравиа на основе творчества Толстого объединял принцип достоверности, убедительности «предстающей взору» действительности с «постижением истинности изображаемой жизни»⁶³. Слияние натуры с историей и истинности бытия с воплощением простоты и гармонии как эстетического идеала было одним из фундаментальных заветов поэтики Пушкина, нашедшей дальнейшее развитие у Толстого, Достоевского, Чехова.

До сих пор обладает недостижимостью и образцовой художественный мир, созданный Толстым. Он служит идеалом для современного реализма в западных литературах и предстает как подлинный и прекрасный образец и стимул для творческой энергии, реалистического взлета латиноамериканских романистов, таких, как Г. Маркес, М. Льоса.

Именно в этой связи были сказаны прекрасные слова Гвидо Пьевене: «По своему размаху и силе выразительности» писатели, подобные Толстому, «остались не позади, а, пожалуй, все еще находятся впереди»⁶⁴.

Художественные закономерности, порождающие классические произведения, остаются в прошлом, но художественные открытия великих писателей зовут и ведут вперед.

⁶⁰ Там же. С. 254.

⁶¹ В работе И. Гринвуда сделана попытка показать, что у Толстого, однако, была установка не на коллективное, но индивидуальное решение проблемы счастья // Greenwood E. Tolstoy. The Compethnitive Vision. N. Y., 1975. P. 44, 111.

⁶² Джексон Р. Л. Вынесение приговора Федору Павловичу Карамазову // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1976. С. 137. Более подробно об этом см. в кн.: Jackson R. L. Dostoevsky's Quest for Form: A Study of his Philosophy of Art. New Haven; London, 1966. P. 40—70.

⁶³ Толстой и зарубежный мир // Лит. наследство. М., 1965. Т. 75, кн. 1. С. 213—216.

⁶⁴ Там же. С. 207.