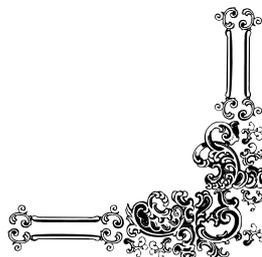
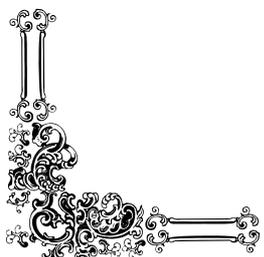


**РАЗДЕЛ ВТОРОЙ.  
ВСЕ МЫ ВЫШЛИ  
ИЗ ГОГОЛЕВСКОЙ  
«ШИНЕЛИ»**



## ГОГОЛЬ И САМОСОЗНАНИЕ РУССКОЙ НАЦИИ

*С некоторыми современными параллелями*

Николай Васильевич — один из тех русских писателей, чья жизнь, труды и мировоззрение еще при его жизни стали предметом активного обсуждения в литературоведении и литературной публицистике. Что уж тут говорить о последующих полутора веках! Казалось бы, что не осталось при таком «микроскопическом» исследовании ни единого аспекта его творчества, который не был бы вынесен на суд читающей и размышляющей общественности.

Ан нет; как нам представляется, как-то упустили они существенный момент в мировоззрении и направленности творчества «второго после Пушкина» классика отечественной литературы, а именно: роль Гоголя, как впервые раскрывшего в своих художественных и публицистических, включая религиозные, произведениях тему *самоосознания* русского народа, русской нации.

...Чтобы читатель не соскучился за сухим изложением-обоснованием, позволим себе небольшой экскурс личного характера: как эта тема появилась на свет.

Где-то за год до Московской олимпиады, во время весенней сессии заочников Литинститута им. А. М. Горького, которому, кстати, в декабре прошлого, 2008-го, года «стукнуло» 75 лет, вышли мы небольшой группкой после лекций из «дома Герцена» на Тверском бульваре, 25. Мы — это сдружившаяся еще с первого курса Саша Пытько из Молодечно, «хохол» Витя Гриваков из-под Харькова, из города Змиева, который только-только переименовали в Готвальдов, и «мужик-вячкий» Виталий Игитов. Где-то они сейчас, проживающие в трех царствах-государствах? Чем живут, что творят...

Где-то на траверсе тогдашнего магазина «Армения» нас окликнул из окошка притормозившей «волги», если не изменяет память, наш преподаватель Владимир Смирнов, ныне зав. кафедрой новейшей русской литературы, а тогда ассистент, моложе нас, матерых тридцатилетних заочников, внешне имиджевавший под молодого же Евтушенку...

— Ребята! Есть один лишней билет в театр на Таганке на дневной спектакль. Садитесь кто-нибудь и поехали. Давай, а то и так опаздываем.

К крайнему изумлению нашего преподавателя, мы, не раздумывая, отказались. Тот же сожалеюще посмотрел на нас, обреченно махнув рукой. Дескать, отказаться от такого театра! Любимов, Высоцкий! Да любой москвич-интеллигент спит и видит: как умудриться достать билет на Таганку? Но мы-то как раз и не были теми москвичами, уже тогда захваченными круговой порукой «тусовки»: обязательно ходить на Таганку, умеренно диссидентствовать и лучшим подарком себе на день рождения считать... пустую бутылку из-под кока-колы (последнее из телевизионных воспоминаний одного известного актера). Были мы уже и жизненным опытом несколько обременены, почти все уже имели высшее образование, не делали себе кумиров — того же Владимира Семеновича оценивали достаточно объективно.\* Словом, в «тусовку» интеллигентскую не стремились. Вот поехать в выходной день в Сергиев Посад, тогда Загорск, где я, еще учась в Тульском политехническом институте, три месяца провел на преддипломной практике на оптико-механическом заводе, — это предложение принималось с удовольствием.

А тут — Таганка, Любимов, Высоцкий... При всем их пиетете. Да и компанию разбивать не хотелось. И еще нам показалось, что преподаватель, обреченно махнув рукой, вроде как добавил: «Все равно ведь в пивную идете!» Слова эти мигом сыграли роль катализатора. И без того робкое намерение пересечь улицу Горького, сесть у кинотеатра «Россия» на третий номер троллейбуса, доехать до знаменитого литинститутского общежития и, не уставляя сегодня стол в нашей комнате батареей портвешка ординарного, готовиться к послезавтрашнему экзамену, — все это улетучилось. Улицу-то имени основателя Союза писателей СССР, в который все мы со временем вступили, мы перешли по подземному переходу, но, оставив памятник Пушкину и «Россию» слева, а па-

---

\* См. литературоведческое исследование Николая Боева (г. Узловая) «Плач по Высоцкому», опубликованное в нашем журнале: «ПЗ» №№ 3, 4/2008.

мятник Юрию Долгорукому справа, почти автоматически дошли до знаменитейшей подвальной пивной «Серебряная ладья» на Пушкинской. Студенты Литинститута в те годы вполне справедливо полагали ее неформальным учебным корпусом своего вуза.

\* \* \*

Еще раз просим извинения у читателя: это не мемуарные воспоминания, но развернутое введение в тему настоящего очерка. Все мы были под впечатлением только что прослушанной лекции по курсу русской литературы XIX века: блестящий преподаватель (человек хороший, фамилию называть не буду), четкая логика изложения, энциклопедическое знание предмета... И классический прием лектора, чтобы держать аудиторию в постоянной заинтересованности: интермеццо в форме исторических анекдотов, неписанных житейских историй. Вот и наш доцент на правах очевидца рассказал о вскрытии могилы Гоголя. Было такое поветрие в 30-х годах: любопытствовали ученые мужи, ученый и скульптор Герасимов реконструировал по черепам лица знаменитых покойников, еще что-то уточняли и узнавали. Добрались и до Тамерлана — вскрыли гробницу, а через несколько часов, точно в соответствии с историческим заклатьем могилы Хромого Тимура, началась Великая Отечественная война. Даже сугубый материалист Сталин накануне Сталинградской битвы распорядился вновь вернуть кости Тамерлана в его могилу. Все же не зря он учился в Горийской духовной семинарии вместе с самим великим мистиком XX века Гурджиевым...

Но Гоголя, кажется, просто перезахоранивали, однако, гроб открыли: интересовались, перевернулся ли он, как гласит предание, после захоронения в летаргическом сне? И вот здесь добрейший наш преподаватель с восторгом в лице, голосе и жестах стал рассказывать, как приглашенные на эксгумацию видные писатели начали хватать «на память» различные артефакты из одежды великого писателя. Особо повезло советскому классику Лидину: ему достался размером с ладонь кусок позеленевшей кожи — голенища сапога. И Лидин вмонтировал — не сам, конечно, а искусный переплетчик — этот лоскут в переплет томика Гоголя прижизненного

издания. Этой книжкой он очень гордился и демонстрировал гостям своего дома...

Конечно, будь мы стандартными московскими интеллигентами-обывателями, так тоже вместе с добрейшим нашим преподавателем порадовались бы за маститого классика; но... мы были сугубыми провинциалами, отягченными предрассудками, в том числе и от традиций православного христианства, хотя бы и некрещеные. И выйдя за ворота Литинститута, самый импульсивный из нас Виталька Игитов (не зря он в бурно-политические 90-е годы стал воеводой партии Жириновского по Кировской области...) завозмущался: «И чего радуются? Да это самое паскудное дело — с останков покойного одежду и сапоги срывать! Правильно Владимир Ильич, будь он не к ночи помянут, назвал русскую интеллигенцию гнилой и так далее...»

Раз разговор свернул на Гоголя, то он и продолжился в «Серебряной ладье» с ее раскрепощающей обстановкой. Харьковский «хохол» Гриваков, мужик обстоятельный, тем более по профессии железнодорожник, много поработавший на подвижном составе, а все паровозники-тепловозники склонны к философскому восприятию жизни, еще подначил: дескать, украинские националисты напроць отрекаются от Гоголя, не считают его своим, но московским сочинителем... Но вот прошло четверть века — и Николая Васильевича на современной Украине (не «в Украине», что нарушает всю грамматику русского языка!) очень даже заужавали, считают литературной гордостью самостийно-незалежной и по-новому переводят его произведения на мову. Но что удивительно: слово «русский» переводят как «козак», человек неопределенной национальности. Как-то невнятно говорится в новых переводах о врагах исторической Украины-Малороссии: и не поляки, и не турки... а кто? И получается, что «козаки» Тараса Бульбы всю жизнь с кем-то воевали, но с кем? — Из переводного текста неясно; прямо-таки виртуальные враги, это как в современной компьютерно-интернетской субкультуре.

...Но тогда до этого было еще далеко, поэтому, посмеявшись на слова Вити Гривакова, перешли к более высоким материям. Обстановка опять же располагала. И договорились до сакраментального:

так в чем же непреходящее значение Гоголя для русской литературы? И как-то складно вышло, что творчество Николая Васильевича и самоосознание русского народа, как нации, как некоей *самости* в среде других народов и наций, есть факторы неразрывные.

И на ночь глядя, уже в общежитии, под портвешек все ординарный, тема эта продолжала развиваться. Подключились к ней заинтересованно и другие наши однокашники, даже из числа принципиально непьющих, попросту заходящие в нашу комнату. Как помнится, особенно горячо поддержали такую идею поэты: Олег Кочетков (ныне член редколлегии «Приокских зорь»), Анатолий Кузьмичевский, очень известный тогда, замечательный поэт Николай Тряпкин. Он, приехав по издательским делам в Москву, остановился в гостинице Союза писателей СССР, что занимала два этажа литинститутского общежития, и зашел на огонек к своим землякам-заочникам...

На том и порешили...

\* \* \*

Прошло много лет, можно сказать — прошла вечность, даже живем мы в другом государстве: «без меня меня женили». Но тот давний разговор вспомнился именно сейчас, при формировании этого номера «Приокских зорь», посвященного 200-летию со дня рождения второго классика русской литературы. И отбирая юбилейные материалы, порой и отличающиеся от канонического взгляда — см. рубрику ниже, размышлял: а мое-то отношение к вопросу о связи творчества Гоголя с самоосознанием русской нации изменилось или нет? Тем более, что в новейшие времена были изданы (ведь что-то должно быть положительным?) ранее недоступные «Выбранные места из переписки с друзьями», «Размышления о божественной литургии», книги о Гоголе и его творчестве, ранее «отсеянные» знаменитой комиссией «Луначарского — Крупской» навреде «Болезни Н. В. Гоголя» известного русского психиатра Владимира Федоровича Чижана (1855—1922). Много чего другого стало достоянием читателей и литературной общественности. Так изменилось? — Нет, честно отвечу себе, не изменилось, но более

того — укрепилось. Значит не зря мы тогда не польстились на Таганку, а пошли на Пушкинскую...

В данном контексте нелишним будет заметить, что сам Гоголь очень интересовался историей и даже несколько самонадеянно, что было в его характере, полагал себя отменным ее знатоком. И даже, добившись соответствующей кафедры в университете, короткое время читал курс всемирной истории, но, полностью «провалившись», оставил это занятие. Но это опять же характеристика Гоголя-человека, но Гоголь-писатель мыслил именно категориями истории. И в этом аспекте его не могла не занимать тема исторического самосознания русского народа. По законам же психологии творчества все это и преломилось в его литературных и публицистических произведениях. Сразу оговоримся, чтобы уже больше не возвращаться к «самостийной» теме: Гоголь жил во времена, когда «оранжевые революции» в Киеве не могли присниться в самом пьяном сне героев «Вечеров на хуторе близ Диканьки». И для него Малороссия являлась лишь Юго-Западом России. Потому и Тарас Бульба называет себя и своих бойцов русскими... В противовес, например, Тарасу Шевченко — духовному отцу украинского национализма Нового времени.

А мысля категориями историческими, Николай Васильевич при обширности его интересов, а главное — при характерной для него убежденности в истинности своих убеждений, не мог не задумываться: когда русский народ осознал себя как нацию? Именно не отдельные провидцы, которые имелись и во времена Гостомысла и Рюрика, но мыслящие люди в достаточной полноте, имя которой — общественное мнение.

А теперь, мысленно пробежавшись по строкам всех основных художественных и публицистических произведений Гоголя, попробуем реконструировать размышления писателя в означенном выше аспекте.

Современная ему Россия, Российская империя, то есть Московская Русь — третья Русь после Киевской и Литвы (той, русской, на восток простиравшейся до Оки в Тульской земле, до унии и католичества) — есть государство совсем молодое по историческим меркам. Действительно, только три века минуло с не-

большим, как де-юре будущая Россия перестала именоваться Улусом Джучиевым и вышла из состава Золотой Орды. И к началу творческой деятельности Гоголя Европейская Россия, уже и не говоря о гигантской территории между Уралом и границей с Канадой на Аляске, являла собой конгломерат славянских, тюркских, угро-финских, кавказских и пр. народов, связанных в единое государство административно и отчасти торгово-экономически.

Нам, ныне живущим трудно поверить, что еще двести лет назад жители губерний, введенных Петром Первым, по отношению друг к другу, в смысле к жителям другой губернии, на подсознательном уровне испытывали определенную разъединенность этнического характера. И было это не только следствием не столь уж и давней раздробленности по враждующим княжествам, но и более давней генетической памяти, когда они принадлежали различным славянским племенам вятичей, древлян, дреговичей, кривичей и пр. Пишем особо не справляясь с авторитетными источниками — также читал лекции по истории и Гоголь, — но смысл понятен. И это еще не все. Даже в самой русской Центральной России были обширные территории, заселенные не чисто славянскими, но исторически смешанными племенами: это обширная поокская область, где славянские племена смешались с первоначальниками этих мест — мордовскими племенами эрзя и мокша; это и архангелогородский Север, где совсем недавно были ассимилированы десять тысяч шотландцев, которым царь Алексей Михайлович дал приют и спасение от протестантско-католической резни на их исторической родине.

...И эта неизжитая к началу XIX века разъединенность ощущалась зримо и словесно: «косопузая Рязань», ловкие и переимчивые ярославские мужики, язвительные хитрованы-калужане, хмурые вологодцы, у которых «ножики-засапужники», «тамбовские волки» и так далее.

А собственно-то русская, правильнее — великорусская, нация сложилась очень быстро (сработал диалектический закон перехода количества в качество) и на глазах Николая Васильевича, а именно в эпоху правления Николая Первого, которого нынешний ректор Литинститута Б. Н. Тарасов удачно назвал «рыцарем самодержавия». Действительно, что бы там не говорили о Николае I демо-

краты-разночинцы, пролеткульт и агитпроп, да и нынешние СМИ тоже (здесь полная аналогия со Сталиным), но этот классик самодержавной власти — не своей волей, конечно, но в силу исторических обстоятельств — сумел сформировать всего за тридцать лет своего царствования *русскую нацию* из конгломерата доселе лишь административно и, отчасти, торгово-экономически связанных территорий. Самое существенное, что создал-то именно административными мерами, начав с разгрома декабристов, наивных подвижных пешек формирующегося мирового масонства.

И — от противного, как говорят математики — самым проигрышем Крымской войны в конце своего правления император дал мощнейший стимул для окончательной консолидации русской нации. Остается только добавить, что и великая русская литература — порождение эпохи его правления. Такой вот «пролеткульт» получается...

\* \* \*

Литература есть мера интеллектуализации общества, с одной стороны; с другой — в определенном смысле *vox populi*\*. Даже без осторожных оговорок можно сказать: до Гоголя русская литература была сугубо дворянской. Уже не говоря о старинном Третьяковском, масонах Новикове, Радищеве и так далее, включая Фонвизина, Грибоедова, Карамзина, но и у Александра Сергеевича ведь этого *vox populi*, увы, нет. Даже в описании пугачевского восстания; даже в самом названии «бунт» Пушкин оценивает события крестьянской войны, что называется, «со стороны» дворянской. При всем нашем почитании первого гения русской литературы.

Итак и непредвзято: до Гоголя — и даже одновременно с ним — персонажами произведений отечественной литературы были дворяне и пейзажи, как фон. Поэтому можно было говорить о самосознании только «со стороны» привилегированного класса. Последнее слово употребляем в единственном числе, ибо в отличие от Европы низовое русское духовенство и весь его причт мало чем отличался от массового народа.

---

\* Глас народа (лат.).

И только у Гоголя народ становится главным действующим лицом. Причем не только в «Тарасе Бульбе» и во всем малороссийском цикле его произведений, но и в «Мертвых душах», «Ревизоре», «Петербургских повестях». Естественно, значительная часть персонажей и здесь формально из верхнего сословия, но разве это рафинированная аристократия, разве они близко стояли с Онегиным, Чацким, Печориным? Худородые питерские и уездные чиновники, мелкие помещики, не выезжающие из своих деревень, предтеча Остапа Бендера (и современных «предпринимателей» тож) жуликоватый Чичиков... — дворяне лишь «по паспорту», тогдашний «средний класс»; опять же аналогия с новейшими российскими реалиями. Итак, это уже не господствующий класс де-факто, а массовая социальная группа, неотделимая от народа. Во всяком случае знаменитая фраза «страшно далеки они от народа» к гоголевским Акакиям Акакиевичам, «мертвoduшникам» и ссорящимся деревенским помещикам никак не относится. По крайней мере в том ракурсе, который избрал Гоголь для создания широкой панорамы показа тогдашней русской жизни: от Диканьки до Петербурга.

И самоосознание русской нации через эту группу есть уже не чисто дворянское самосознание, как то было в литературе до Гоголя, но де-факто народное. И великий наш писатель, несмотря на специфику своего характера и мировосприятия, здесь палку не перегнул. Ведь кто бы ему поверил, вздумай он самоосознание это «поручить» только крепостным крестьянам или уездным мещанам? Он верно и провидчески почувствовал: именно «средний класс» в любом социуме является базовым для самоосознания нации как исторической и/или текущей самостности.

Опять же параллель с современной Россией: даже в этом вопросе, если задуматься и проанализировать, видно: при кажущейся, почти декларативной хаотичности движение социума в последние двадцать лет его очень тонко, выверено и запрограммированно направляют. Куда? — Об этом знают только вполне реальные творцы сегодняшнего мира. Мира глобализма, а может и чего другого. Но для пресловутого *пипла* условной целью ставят капитализм. И чтобы дебилизированный СМИ народ наш самоосознал себя строителем его, хотя бы в нарушении всех законов последовательности

смены общественно-экономических формаций, для этого и потребовалось срочно создать этот средний класс. И это не просто уже набившие оскомину «песни о среднем классе» от радио и ТВ, но его вполне реальное формирование; естественно, за счет остального, без того не жирующего народа. Итак, чрезмерно раздутое чиновничество плюс положенное число среднеклассников от торговли и финансовых спекуляций, да с учетом их ближайших родственников-компатриотов и дают те 10—15 процентов населения, которые и решат требуемую задачу. Кстати, это мы говорим совершенно безотносительно, без «правого» или «левого» уклонов. Просто мы объективны и не задаемся вопросом: кому это нужно?

...Вот это-то гениально понял Гоголь, к творчеству которого мы и возвращаемся, совершив необходимый экскурс в наши времена.

\* \* \*

Определимся с самим понятием самоосознания нации, особо не апеллируя к классикам историко-философской науки. И отмененной ныне политэкономии. Тем более, что читают ныне «толстые» литературные журналы люди поколений, получивших образование в советское время (более молодые поколения читают только кроссворды и собственную чековую книжку...), то есть прекрасно помнящие эти классические определения нации. И заключительным аккордом, торжествующим крещендо формирования ее является процесс самоосознания.

Здесь имеется одна тонкость: самоосознание молодых, динамично растущих наций, обладающих обширной территорией и многочисленным населением; и тот же процесс для малых наций, почти весь исторический период не имевших своей государственности. Последние не следует путать с некоторыми недавно самоопределившимися государствами (не нациями! Не народами!), вовсе ранее не угнетенными, но составными, равноправными частями более крупных государств. Увы, это реалии нашего смутного времени; здесь наличествуют и большие политические игры, и искусственно раздуваемый национализм. Отсюда самостийность, незалежность, великие ханства; словом, перефразируя: «у нас, несоветских, особая

гордость...». Наконец, есть специфические национальные черты, но современная политкорректность и декларируемая толерантность накладывает на эту тему табу. Тема увлекательна и конспиративна, по вернемся к юбилею.

...И опять Николай Васильевич здесь оказался великим провидцем. Речь идет о той любопытной закономерности, достаточно хорошо известной, которая относится к внешнему антуражу самоосознания больших и малых наций в данном выше определении. Если для последних это, по преимуществу, обретение чувства национальной гордости («гордый имярек», «свободолюбивый имярек», и так далее), не терпящий никакой иронии и вообще любого негатива. Даже добродушного юмора. Это все объяснимо; никакой вины такого народа здесь нет. Противоположный национальный характер, не совсем толерантно заметим мы, присущ большим народам (см. выше), с великим будущим. Декларируемая гордость ему ни к чему; член такого социума уже априори горд принадлежностью к такому народу, но горд подспудно, без манифестации. Более того, он не стыдится признавать и негативные, исторически обусловленные черты национального характера. Резюме: малая нация самоосознает себя через гипертрофированный позитивизм, большая — допускает и признание негативных черт характера.

Вот здесь-то чудесным образом нашли друг друга специфика самоосознания большой, великой нации и меланхоличный, порусски — желчный, характер Гоголя. Но это, конечно, не его вина, таким он появился на свет. И его талант писателя с возрастом все более приобретал адекватные личному характеру черты.

\* \* \*

Итак, в произведениях Гоголя русская (включая, естественно, и Малороссию) нация самоосознает себя преимущественно со стороны «негатива». Как будто есть на белом свете нации, носительницы абсолютного позитива... Этаким ангелы во плоти!

Понятно, что в том же «Тарасе Бульбе» и в «Птице тройке», завершающей первый том «Мертвых душ», Николай Васильевич достигает таких высот в поэтизации цельного русского харак-

тера, до которых он как далеко иным записным квасным урапатриотам! Но все же явный перекося в похождениях Чичикова и Хлестакова в сторону критическую. Условно срединное положение занимают «Петербургские повести». Еще далеко было до «Братьев Карамазовых», где Достоевский как по полочкам разложил три доминанты русского характера. Труднее было Гоголю, как первым нащупывающему эту тропу. Но получилось ведь великолепно? И на все последующие века русской литературы Николай Васильевич дал «зеленый свет» самоосознанию через показ негероических характеров, но таких типичных!

Не говоря уже о кальке с Чичикова — Остапе Бендере одесских классиков, из Гоголя «вышел» каждый в своей ипостаси, если не каждый второй, то третий-четвертый русский писатель последующих ста лет. Затем был перерыв на соцреализм — при всех его немалых достоинствах и достижениях, но вот уже двадцать лет, как Николай Васильевич в его Чичикове и Хлестакове, а равно и в других агероических персонажах отдыхает... Другое дело, что пока нет Николая Павловича с его знаменитым: «Высек всю Россию, а более всего меня», — который бы заставил в приказном порядке всю чиновную братию заучить наизусть новых «Ревизоров» и принять к исполнению. А заодно и высечь их всех в околотках для твердости памяти. Нелишним будет заметить в данном контексте, что в истории России нашлось лишь два руководителя страны, истинных рачительных хозяев, которые простирали свой государственный интерес на все явления жизни, включая и литературу. И главное — делали оргвыводы для пользы этих интересов. Это Николай Первый и Иосиф Виссарионович. Если для царя такими авторитетами являлись Пушкин и Гоголь, то для генералиссимуса — два Михаила, Шолохов и Булгаков. Более того, здесь имела место и выраженная обратная связь. Прислушиваясь к словам художественной правды, оба «классика самодержавия» умело подправляли и направляли творцов этой правды. Несмотря на происки Александра Христофоровича Бенкендорфа и Пролеткульта, соответственно. Но — это к слову.

И еще одна *nota bene* в данном контексте. Сам Гоголь, как это видно хотя бы из «Выбранных мест», не считал себя выра-

женным «обличителем» негативных сторон тогдашней жизни страны. Вряд ли он даже задумывался об этом, как истинно талантливый писатель не дисциплинирует себя замыканием в той или иной «специализации». Ярлык же целенаправленного «обличителя существующего строя» ему последовательно навешивали демократические сочинители-разночинцы XIX века, пролеткультовцы с комиссией Луначарского — Крупской и окончательно затвердили учителя советской средней школы. Этот ярлык и по сей день остался. Опять же сработал принцип «без меня меня женили»...

В главе «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность» — из книги «Выбранные места...» — говоря о Фонвизине, Гоголь пишет: *«Все в этой комедии кажется чудовищной карикатурой на русское. А между тем нет ничего в ней карикатурного: все взято живьем с природы и проверено знанием души. Это те неотразимо-страшные идеалы огрубения, до которых может достигнуть только один человек русской земли, а не другого народа».*

Если бы эти слова кто сказал о Гоголе, то была бы еще бо́льшая правда.

\* \* \*

Итак, самоосознание нации через показ-подчеркивание негативных черт национального характера — это интуитивное использование Гоголем диалектического закона отрицания отрицания. Тем более, создатель диалектики Гегель как раз в годы творчества писателя входил в «философскую моду». Как человек с широким кругозором и интересующийся всеми новыми европейскими веяниями (зачастую, правда, несколько поверхностно), Гоголь наверняка был знаком и с философией Гегеля. Хотя в философии для него первенствующим — до начала активных духовно-религиозных исканий истины — являлся Кант. Но чтобы художественными средствами решить такую задачу, нужно быть гением. Только ему это удастся сделать.

Действительно, все последующие попытки «повторить» похождения Чичикова такой сверхзадачи не решали, хотя для своего времени и имели определенный резонанс. Но и только. Выше мы

уже проводили параллель с Остапом Бендером. То же самое, но еще в меньшей степени можно сказать о «Москва — Петушки». Заодно вспомним, что моему мурманскому земляку (из города Апатиты) Венедикту Ерофееву недавно исполнилось бы 70 лет, а в самих Петушках на границе Московской и Владимирской областей, вообще-то известным широким массам едоков страны по относительно качественным консервам из речных сортов рыб, к этой дате открылась экспозиция, посвященная писателю.

И явно неспроста тот назвал свою повесть *поэмой*. Но поэма поэме рознь. И если бы не диссидентская, хотя бы и помимо воли и желания автора, предыстория, то Петушки так бы и ассоциировались с лецом и сазаном в томатном соусе... Хотя написана вещь замечательно, по-гоголевски, причем канва Чичикова весьма естественно развивается на фоне «Вечеров на хуторе близ Диканьки». Проще говоря, *a la delirium tremens*, как художественный прием.

Но все дело-то в том и состоит, что, отправляя Чичикова в губернское путешествие, Гоголь создавал средствами литературы энциклопедию национальных характеров «от противного». Герои же Ильфа с соавтором и Ерофеева изначально заангажированы, лучше сказать — запрограммированы, на конкретную роль. Вот и вся разница, но она напрочь отсекает творческий метод Гоголя от возможных повторений и, тем более, подражаний и стилизаций.

Однако, пора и итоги подводить. Как-то тихо сошли с общественной сцены после ажиотажа 90-х годов и самого начала века нынешнего историки-гипермодернисты Фоменко и Носовский: это которые Куликовскую битву «перенесли» в село Кулиши (ныне центр Москвы), самого Дмитрия Донского перекрестили в хана Тохтамыша, из одного Ивана Грозного сделали подряд царствующих целых шесть царей и так далее. Но при всех разночтениях, возражениях и недоумениях скорее всего заслуживает внимания их исходная посылка к пересмотру русской и вообще мировой истории: историческое время не есть эквивалент времени физического; оно неравномерно и по нашему, современному восприятию слишком отдалено вглубь веков и тысячелетий. Это парадокс психологии мышления человека: близкое лучше видится на расстоянии. На самом же деле, в реальности исторические события ближе к нам, чем

это кажется. Даже вопреки всевозможным артефактам давних времен. Включая, как метко замечают наши гипермодернисты, и регулярно, особенно при смене династий и общественных формаций, переписываемые летописи и другие памятники письменности.

...Это мы все к тому же: русская нация московского этноса очень молодая. Соответственно, и ее самоосознание относится не к Куликовской битве, не к стоянию на Угре, спустя сто лет, даже не к окончанию Смутного времени и воцарению Михаила Романова. И это самоосознание активно готовили его сын, царь Алексей Михайлович и Петр Первый. Не преминем упомянуть, конечно, и Ивана Грозного (шестерых Иванов по Фоменко и Носовскому...). Но точку в этом долгом процессе поставил 1812-й год. История предельно близка к нам; ведь еще и полных двух веков не минуло! Ведь 200-летие этого судьбоносного для оформления русской нации события мы только через три года будем отмечать — вместе с сочинским спортивно-политическим шоу...

И вовремя — не раньше и не позже — в России появился и проявился гений Гоголя, закрепивший в литературном самовыражении феномен самоосознания русской нации. Причем художественным приемом, который **«может достигнуть только один человек русской земли, а не другого народа»**.



**Н. В. ГОГОЛЬ В ЖУРНАЛЕ  
А. С. ПУШКИНА  
«СОВРЕМЕННОК»  
(1836—1837)**



«Когда-то мы возьмемса за журнал!» мочи нет хочется...» — писал Пушкин П. А. Вяземскому в августе 1825 года. И только через десять лет на письме поэта Бенкендорфу от 31 декабря 1835 года всесильный Александр Христофорович ставит разрешительную визу. Сбылась мечта всего «пушкинского круга» — появился первый, по-настоящему литературно-публицистический журнал.

Конечно, и раньше выходили журналы, например, знаменитая «Почта духов» И. А. Крылова, но только «Современник» положил начало той великой русской журнальной традиции, которую мы знаем сейчас. И наши «Приокские зори» в полной мере следуют традиции «Современника».

Всего два года (1836—1837) редактировал А. С. Пушкин созданный им журнал, успев до своей гибели издать четыре тома, еще осталось пятьдесят листов рукописей поэта — статьи и заметки, предназначавшиеся для последующих выпусков «Современника». А накануне дуэли на Черной речке, 27 января, Пушкин пишет и отправляет последнее в своей жизни письмо, адресованное писательнице А. О. Ишимовой с просьбой сделать перевод для «Современника» нескольких пьес английского драматурга Барри Корнуоля... Это накануне дуэли!

Как пишет литературовед С. Кибальник, «Истинная ценность пушкинского «Современника» была осознана лишь с течением времени. Именно эту особенность журнала, освященного гением его

издателя, отмечал известный литератор С. Н. Глинка в письме к Пушкину от 26 марта 1836 года. «Ваш Современник, — предсказывал он поэту, — будет Сопотомственнымником».

Лишь постепенно стало ясно, что четыре изданных самим поэтом выпуска «Современника» представляют собой бесценный памятник русской журналистики и литературы.

Детищу Александра Сергеевича предстояла (и, надеемся, еще предстоит!) долгая и славная жизнь. Пушкин сделал великий зачин, а спустя некоторое время Н. А. Некрасов, ставший почти на четверть века издателем и главным редактором «Современника», сделал его истинным «журналом журналов» русской литературы XIX века. Уже из некрасовского «Современника» и вышли все великие русские писатели второй половины XIX — начала XX вв. Здесь достаточно назвать имена Л. Н. Толстого, Ф. М. Достоевского... и всех остальных, переместивших силой своего таланта весь потенциал мировой литературы в Россию.

Наконец, новая страница в долгой и плодотворной жизни «Современника» связана с его возрождением под названием «Наш современник». Многие сделал для сохранения в нем пушкинских и некрасовских традиций бывший его главным редактором Борис Михайлович Зубавин, известный советский писатель, фронтовик, в звании капитана и должности комбата штурмовавший Берлин. Вот так и протянулась связь времен от солнца русской поэзии до событий новейшей истории... Мне довелось учиться в Литинституте в семинаре Бориса Михайловича, пять лет он был наставником в литературе для меня и десяти моих сокурсников по семинару Зубавина. Именно он раскрыл нам глаза на роль «Современника» в создании и консолидации великой русской литературы.

...Однако вернемся к «Современнику» Пушкина. Если Некрасов ввел в литературу почти всех знаменитых писателей России второй половины XIX века (повторимся еще раз), то Пушкин за два года издания «Современника» также во многом открыл читающей России ряд имен первой величины. И первым среди первых здесь Николай Васильевич Гоголь, 200-летию со дня рождения которого посвящен настоящий номер «Приокских зорь», соответственно, и рубрика «Литературная учеба» данного номера.

Уже в первом выпуске «Современника», избранные страницы которого публикуются ниже, появляется статья Гоголя «О движении журнальной литературы в 1834 и 1835 году», написанная специально для «Современника», а также отклик Пушкина на «Вечера на хуторе близ Диканьки». Во втором выпуске появляется статья П. А. Вяземского о «Ревизоре». Третий выпуск содержит первую публикацию повести «Нос».

Для публикации в рубрике «Литературная учеба» мы сочли возможным и необходимым выбрать первый том (выпуск) «Современника» в его избранных страницах, чтобы, с одной стороны, показать роль Н. В. Гоголя, с другой — чтобы читатель, особенно осваивающий начала литературного мастерства, смог представить ведущий авторский состав «журнала журналов» русской словесности XIX века.



## К 180-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЕЛИКОГО РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ ЛЬВА НИКОЛАЕВИЧА ТОЛСТОГО

О Льве Николаевиче Толстом написано много и обстоятельно. И в нашем журнале этот номер — тематический, посвященный очередной юбилейной дате великого русского писателя. В подборке помещены материалы о нашем земляке, а в рубрике «Литературная учеба» — на ту же тему литературоведческое исследование. Надеемся, что читатели «Приокских зорь» со вниманием прочтут «толстовские материалы», а кто-то узнает новое для него из фактов и событий долгой творческой жизни Толстого. Ведь писатель и общественно-литературный деятель масштаба великого яснополянского мудреца никого не может оставить равнодушным.

По принятой у нас традиции (см. «Приокские зори», № 1, 2008) тематический номер открывается одним из произведений юбиляра. У Горького — это, несомненно, «Песня о Буревестнике». Сложнее выбрать наиболее характерное из наследия Л. Н. Толстого, даже по формально-печатным характеристикам занимающего под сотню томов большого формата (Юбилейное полное собрание сочинений Л. Н. Толстого в 90 тт., М., 1928—1961 гг.). Именно поэтому редколлегия решила открыть юбилейный раздел перепиской А. А. Фета с Л. Н. и С. А. Толстыми. Ведь духовно ближе Толстому человека, чем Афанасий Афанасьевич Фет, не было. Важно здесь и мнение Софьи Андреевны, ибо в переписке речь идет исключительно о ее гениальном муже.

Заканчивая это краткое предисловие, укажем, что предисловие к переписке и ее составление мы взяли из книги Н. П. Пузина и Т. Н. Архангельской «Вокруг Толстого» (Тула, Приокское книжное изд-во, 1982, С. 18—41).



## ПЕРИОДИЗАЦИЯ ТВОРЧЕСТВА ЛЬВА ТОЛСТОГО С ПОЗИЦИЙ ГУМАНИСТИЧЕСКОЙ ПСИХОЛОГИИ

*От редакции:* Поскольку настоящий номер «Приокских зорь» является тематическим и посвящен 180-летию со дня рождения Л. Н. Толстого, то мы сочли возможным и концептуально оправданным посвятить рубрику «Литературная учеба» также Льву Николаевичу. Ведь у кого учиться литературному мастерству на стезе русской словесности, как не у гениального художника и «совести земли русской»?

В публикуемых ниже материалах на примере творчества Толстого проиллюстрирована психологическая необходимость художественного познания мира окружающего и мира исторического, а также исследован актуальный в толстововедении вопрос о творческой периодизации Льва Толстого.

Мы полагаем, что знакомство с названными сторонами творческой жизни нашего великого писателя будет полезным не только для литературоведов, но и широкому кругу читателей публики, не лишенной интереса к истории отечественной литературы. Казалось бы, почти за полтора века — с момента «открытия» Толстого тогдашним главным редактором «Современника» Н. А. Некрасовым — творческая и личная жизнь яснополянского мудреца изучена и исследована от «А» до «Я»... Но автор приводимой ниже публикации сообщает читателю материалы совершенно новые... «хорошо» забытые...

Еще в более сложной форме коррекция виртуальной реальности представляется в мышлении творческой личности. Последнюю, пользуясь термином, введенным в 20-х годах XX века Г. В. Сегалиным (см. подробно ниже), можно определить как *эвропатологию*. Рассмотрим этот момент на примере Льва Толстого, воспользовавшись нашей публикацией.



*Лев Толстой*

*Доказывает истину только ее очевидность, а убедить в этой очевидности можно только путем рассуждения.*

Вовенарг  
«Размышления и максимы»

Вопрос о периодизации творчества Льва Толстого закономерен как по причине творческого долголетия, так и по обширности содержания полного корпуса его наследия, включающего художественные, публицистические, философские, морально-этические, религиозные произведения, а также мемуаристику (дневники, записные книжки) и уникальный, огромный эпистолярный материал.

Вместе с тем, порой даже в серьезном литературоведении наблюдается вульгарная аппроксимация творчества Толстого: до 80-х гг. — сочинитель высокохудожественных, эпохальных произведений, затем — морализатор. В плане познавательном существенно отметить, что вопрос о периодизации творчества неразрывно связан с изучением психологии творческого процесса и психологического типа творца; здесь возникают первые вопросы и первые разногласия.

До недавних пор слишком разобщены были два основных инструмента исследователя психологии творчества: психология установки Д. Н. Узнадзе — гуманистическая психология, исходящая из синергизма в системе «сознание-бессознательное», и клиническая психология творчества — психоаналитическая тенденция — в полноте своего развития от Лебона и Фрейда до Фромма, исходящая из антагонизма сознательного и бессознательного. Специфика взаимоотношений двух основных школ — от полного взаимонепризнания 40-х — 60-х гг. до выяснения фундаментальных различий и констатации определенного взаимопроникновения на Тбилиском международном симпозиуме по проблеме неосознаваемой психической деятельности в 1979 г. — заставляла отечественных и

зарубежных исследователей творчества Толстого идти разными дорогами, зачастую параллельными.

Другим существенным фактором отвращения от психологического инструмента в исследовании творческого процесса, тем более великого и канонизированного мыслителя, являлась снобистская позиция беллетризованного литературоведения с его благоприобретенным аристократизмом. Пугала незавидная слава Сальери:

*...Ремесло*

*Поставил я подножием искусству;*

*Я сделался ремесленник: перстам*

*Придал послушную, сухую беглость*

*И верность уху. Звуки умертвив,*

*Музыку я разъял, как труп. Поверил*

*Я алгеброй гармонию...*

Представляется не лишним интереса в вопросе о периодизации творчества Льва Толстого выполнить сопоставительную оценку по каноническим и новым исследованиям, впрочем, не принимая аргументации как ортодоксального психоанализа, так и философского экзистенциализма.

Одним из важных итогов Тбилисского симпозиума 1979 года является признание целесообразности привлечения клинических данных к исследованию психологии творчества, о чем еще столетие тому назад писал известный русский психиатр Владимир Чиж: *«Едва ли нужно доказывать полезность такого рода исследований. Было бы странно допустить, чтобы люди, посвятившие себя изучению душевных болезней, не искали в работах художников материала для себя и не делились своими сведениями с публикой; естественно, что во многих отношениях точные методы изучения психиатров позволяют им более научно исследовать и объяснять материал, даваемый художниками».*

Однако, на этом пути важно отделить подстерегающую спекулятивность клинического метода от выводов, имеющих гносеологическое обоснование. Данное утверждение в полной мере применимо к результатам работ забытого ныне исследователя творчества Льва

Толстого — Григория Владимировича Сегалина (1878—1960 гг.). Известный вятский писатель-краевед Е. Д. Петряев, хорошо знавший Сегалина, так описывает эту одиозную фигуру: «Он запомнился: subtilный, длинноволосый и общительный человек в больших очках. Он появлялся (в книжной лавке — А. Т.) в мешковатой толстовке, с папкой, набитой рукописями, рисунками, гранками. Кроме врачебно-литературной работы, Сегалин занимался живописью. Его картина «Дом умалишенных» (или «Жертвы войны») — во всю стену — пользовалась тогда широкой известностью. Она была написана прямо в больнице при консультации самих больных. В центре полотна была фигура «пророка» во весь рост. От головы его распространялся свет, вокруг находились группы людей; одни с энтузиазмом встречали проповедь, другие решительно и даже злобно ее отвергали. По поводу картины много спорили.

Автор ее в молодости учился у известного художника Н. И. Фешина в Казани, но потом, окончив Берлинский университет, с начала 20-х годов работал в Свердловске врачом-психиатром. С 1925 года он издавал журнал «Клинический архив гениальности и одаренности». В год выходило четыре книжки, в которых чаще всего печатались работы самого издателя. Активный сотрудник журнала доктор И. Б. Галант посвятил несколько статей психопатологии А. М. Горького. Писатель читал их и даже отвечал автору (приведем названия нескольких статей Галанта, непривычно звучащих для современного литературоведения в приложении к известному писателю-современнику: «Делирий Максима Горького» (о душевной болезни, которой страдал М. Горький в 1889—1890 гг.) — Архив, т. 1, вып. 2; «О суицидомании Максима Горького» — т. 1., вып. 3; «Пориомания М. Горького» — т. 1, вып. 4; «Pseudologia Phantastica М. Горького» — т. 2, вып. 3; «Психозы в творчестве М. Горького» — т. 4, вып. 2; «Паранойя в художественном изображении М. Горького» — т. 4, вып. 2 и т.п.).

Сегалин переписывался со многими выдающимися учеными и литераторами.

«...Мне сначала хотелось ознакомиться с Вашими интерес-

нейшими изданиями. Условия, в коих оно зародилось и живет, напоминает мне о другом провинциальном и тоже оригинальнейшем издании — о единственном у нас астрономическом календаре, издаваемом в Нижнем Новгороде вот уже четверть века. На Западе календарь этот знают и ценят, на родине — не очень», — писал Горький 4 марта 1929 года Сегалину.

На Западе «Архив» Сегалина приветствовали такие авторитеты, как Август Форель, Эрнст Кречмер, Вильгельм Ланге. С одобрением отнесось к нему и отечественные ученые (Г. И. Россолимо, Л. О. Даркшевич, В. М. Бехтерев, В. А. Гиляровский и др.)...

Сегалин оказался последним на Урале издателем-частником. Журнал его печатался в Свердловске, держался только энергией редактора, хотя приносил ему немалый убыток...

Почти каждая книжка (всего их было 19, последняя — «Эвропатология личности и творчества Льва Толстого» — вышла сдвоенной) встречалась с интересом, тираж поднялся с тысячи до тысячи двухсот экземпляров. Однако, методологическая база журнала все годы оставалась весьма уязвимой, а некоторые статьи давали обильную пищу критикам. В 1930 году журнал закрыли, но Горький продолжал поддерживать переписку с Сегалиным. Газеты сообщали о том, что издание «Архива» предполагается возобновить (Уральский рабочий, 1934, 2 марта). В 1934 году Сегалина по рекомендации Горького приняли в Союз писателей СССР...

Через тридцать лет мы встретились с ним в Ленинграде. Сегалин жил после войны на Васильевском острове... Он показал любопытный сборник читательских откликов на статьи «Архива». Одним из последних лежал ответ Р. Роллана (от 6 июня 1936 г.), который писал о Горьком: «Он интересуется всеми областями человеческой деятельности: Вы могли бы найти в нем хорошего советчика и полезную опору...».

Приведенной и весьма объективной характеристики личности Г. В. Сегалина и его исследовательской деятельности, с учетом отзывов ведущих психологов и психиатров XX века, достаточно для доверительного отношения к его литературно-психологическим

трусам. Методологические же недостатки полагаем (что имели в виду закрыватели «Архива» — то неведомо) в преобладании «клинического акцента», а точнее — «клинической сгущенности» («разъятие музыки»), но ведь и алгебраист Сальери при всей его глухой славе и хирургическом манипулировании писал недурную, даже по венским высоким меркам, музыку?

Во всяком случае, Сегалин стоял на марксистско-социологической позиции, находясь в традиционном русле русской школы клинической психологии творчества, которая, в свою очередь, прошла путь от интуитивизма и эмпиризма Владимира Чижа до «чистого» фрейдизма М. В. Волоцкого. Сам Сегалин всячески открещивался от догм ортодоксального фрейдизма и следовал в общем-то концепции В. Чижа: художник не только сочинитель, но скорее протоколист действительности в преломлении собственной патологии («протокол художника»).

В основу своего метода исследования Г. В. Сегалин положил психопатологическую клинику и понятие эвропатологии. Под последней он понимал склонность неординарного — в части творческого самовыражения — человека к эвристическим решениям: проявлению таланта (одаренности) и гениальности. *«Автор исходит из убеждения, что клинический и эвропатологический анализ есть единственный путь помочь социологическому анализу творческой личности. Если Толстой, Тургенев, Пушкин, Гончаров и другие писатели отражали дворянско-помещичью среду своей эпохи, то отражали они ее различно, в зависимости от их биологической установки».* В клинической части его исследования творчества Толстого отмечается роль и воздействие на него эпилептоидного характера писателя, депрессивных приступов и проявлений сумеречных состояний, состояний патологического страха смерти, наследственной отягченности. Кстати, Сегалин одним из первых исследователей Толстого четко определил хронологические рамки рубежа двух основных этапов в жизни и творчестве Толстого: до и после «Арзамасской тоски» (1876 г.). Именно с этого момента, как утверждает каноническое литературоведение, начинается и прогрессирует художественно-творческое угасание Льва Толстого, возобладает морализаторская, религиозная тенденция.

В европатологической части своего исследования Сегалин раз-  
вертывает во всей полноте принцип «протокола художника», особое  
внимание уделяя органической и противоречивой роли патологии во  
всех фазах творчества Толстого, а точнее — его творческой жизни.  
В соответствии со своей методологией исследования Сегалин вводит  
понятие европозитивных периодов (ЭПП) и эвронегативных перио-  
дов (ЭНП), соответствующих творческой активности и упадку,  
причем первый этап — до «Арзамасской тоски» — характеризуется  
преобладанием ЭПП, второй — нарастающим преобладанием  
ЭНП. В соответствии с такой периодизацией Сегалин построил  
хронологическую кривую творческих периодов Льва Толстого.

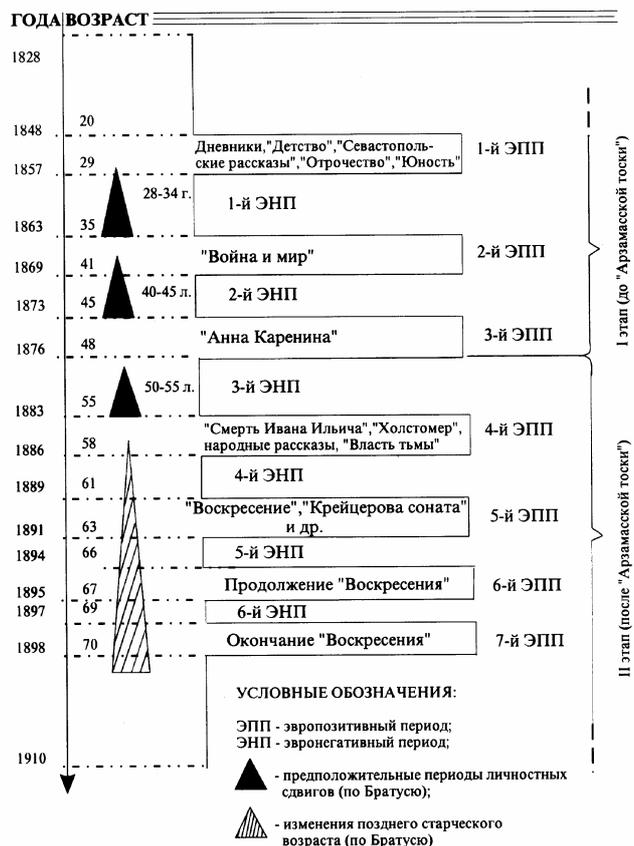
Основным фактором в формировании творческих периодов и  
переживающих их эвронегативных состояний Сегалин считал ди-  
намику проявления эпилептоидного механизма. Именно здесь сле-  
дует очень осторожно отнестись к доводам исследователя, начиная  
с того момента, когда он, увлекаясь, подменяет анализ творчества  
Толстого клинкой «полярности эпилептоидной психики». Извест-  
но, что определенная патология была свойственна Льву Толстому;  
в частности, это можно усмотреть в факте «Арзамасской тоски», в  
характере его поведения в жизни: достаточно указать на известный  
эпизод ссоры с Тургеневым. Видно это и из анализа его творче-  
ской манеры: эффект «долгой завязки», поток сознания, нараста-  
ние творческого напряжения, клокощущая страсть и темперамент  
обличителя, склонность к проповеди — в публицистических произ-  
ведениях, — и все это при внешней повседневной размеренности.  
Однако, сколь-либо заметно превышающей норму патологии у  
Толстого не было; во всяком случае, даже такой наблюдательный  
врач, повседневно общавшийся с писателем, как Душан Маковиц-  
кий, не зафиксировал ничего подобного в столь подробном доку-  
менте как «Яснополянские записки». В то же время, нельзя упус-  
кать из виду, что выраженными эпилептоидами были многие творче-  
ские личности: основатели многих религиозных учений, Чайковский,  
Эдгар По, Достоевский, Мюссе, Ван-Гог, Петр Первый, Наполе-  
он... Но ведь еще большее число великих людей не были ими?!

Таким образом, можно утверждать, что периодизация творче-  
ства Льва Толстого (по Сегалину), составленная на основе тща-

тельного анализа самых разнородных явлений творческого и жизненного пути Толстого, является отображением реальных процессов. За это говорит и динамика изменения с возрастом длительностей протекания ЭПП и ЭНП; если математически обработать данные хронологической кривой, то получим экспоненциальную зависимость спада длительностей ЭПП по шкале возраста, что имеет достоверное объяснение: экспоненциальный закон описывает регуляцию и динамику всех биологических процессов, в том числе и процесса продуктивной — в данном случае художественной — работы мозга. Но сведение периодизации творческих периодов к одной лишь клинике эпилептоидной личности суть спекулятивный подход, а здоровое зерно теряется здесь в самодовлеющей методологии.

Насколько же достоверна периодизация творчества Толстого, данная Сегалиным? Ответ на этот вопрос может дать сравнительное сопоставление с данными гуманистической психологии, в частности, с данными исследований нормальной — по клиническим, житейским и социальным меркам — взрослой личности. Данный подход был развит известным отечественным психологом Б. С. Братусем (МГУ). По аналогии с хорошо изученной детской психологией можно полагать, что для развития личности в зрелом возрасте характерны психологические изменения, проявляющиеся в наличии кризисных моментов несоответствия между развитием мотивационно-потребностной сферы и сферы общественно-выработанных способов взаимодействия с окружающими объектами, т.е. своего рода «сдвиг мотива на цель». При этом целевая установка до такой степени разрастается и усложняется, что поставленная цель доминирует в человеке над первоначальным мотивом; это уже есть нарушение в деятельности человека и во всем его образе жизни. Особенностью таких изменений, по сравнению, например, с патологической личностью, является их скрытый и относительно медленный характер протекания. Собственно кризис приводит к иным мотивационным путям, к иной смысловой ориентации в деятельности человека. Последний осознает в такой период кризиса расхождение между Я-реальным и Я-идеальным. Как видим, в Толстом это расхождение чувствуется и выражается им с годами все сильнее и сильнее, а накануне ухода из Ясной Поляны приобретает

самодовлеющее значение. Обычное течение кризиса: изменение прежних отношений — осознание происшедшего (сравни: у Толстого: невозможность жить прежней жизнью) — укоренение нового в мировоззрении. Таким новым у Толстого является все усиливающееся убеждение, что не художественное отображение жизни, но проповедь и моральное вероучение позволят ему преодолеть пропасть между реальным бытием и желанием духовной гармонии. То же самое он предлагает и своей аудитории, коей являлся к началу 90-х годов весь мир: моральное самоочищение и самоусовершенствование.



В общем случае возможен выход из кризиса в невроз: законсервирование, а не преодоление сложившегося противоречия; преимущественно для натур слабых духом, либо поставленных волею судьбы в непереносимые обстоятельства. У Толстого этого не наблюдается. Предположительные периоды личностных сдвигов Братусь определяет в 28—34, 40—45 и 50—55 лет, а также изменения позднего (старческого возраста): период накопления противоречий между двумя основными сторонами деятельности.

Сопоставив числовые данные Братуся с диаграммой, построенной Сегалиным, получим удивительно точное совпадение периодов личностных сдвигов и адекватных им по определению сущности эвронегативных периодов. С точностью до 1—1,5 лет совпадают верхние границы трех первых основных ЭНП (нижние границы совпадают *абсолютно*) — на хронологической кривой помечены зачерненными треугольниками. Последующие ЭНП — после 1886 года — можно трактовать как учащающиеся кризисные изменения позднего возраста, а цифровой фактический материал — как экстраполяцию периодизации личностных сдвигов в методе Братуся. *Объективность столь полно коррелирующих данных подтвердил и сам Борис Сергеевич Братусь: «...Теперь позвольте поблагодарить Вас за письмо и ценные в нем сведения. Я слышал про «Архив гениальности», но никогда не держал его в руках, не был знаком и с хронологическим анализом жизни Толстого. Было безусловно приятно найти подтверждение своим, во многом теоретическим воззрениям, в конкретном материале»* (Письмо автору от 22.03.81 г.).

Понятно, что простое совпадение числовых данных представителей двух научных школ, разделенных временем и методологией, невозможно ввиду многофакторности исходных посылок, логических связей и полной корреляции данных. Отметим, что выявленное уточнение творческих периодов Льва Толстого обязано трем составляющим:

— анализу Сегалиным творческих подъемов в их хронологической последовательности, причем им выделены наиболее значимые творческие (художественные) удачи Толстого;

— клиническому анализу жизни Толстого по известным источ-

никам, а также исходя из отображения им тех или иных реалий в своем творчестве («протокол художника»), что позволило Сегалину конкретизировать хронологические рамки периодов: ЭПП и ЭНП;

— привлечению теоретического анализа в рамках гуманистической психологии по периодизации личностных сдвигов зрелой личности.

Полученные результаты свидетельствуют о наличии различных творческих периодов у Льва Толстого, причем в чередовании и продолжительности своей подчиняющихся строгой закономерности. В отношении художественного творчества Толстого можно сказать, что периоды творческой активности суть те «устойчивые» состояния, которые были определены еще основателем научной психологии Вильямом Джемсом: *«...Наше мышление постоянно стремится от того «устойного» состояния сознания, которое оно только что покинуло, к какому-нибудь другому «устойному» же моменту. Значит, можно сказать, что главное назначение переходных состояний сознания заключается в том, чтобы привести наш ум от одного «устойного» заключения к другому».*

Вопрос о периодизации творчества — отвлекаясь от личности Льва Толстого, — является не только епархией психологии творчества в литературоведческом аспекте, это вопрос более широкий, философски трактуемый наряду с такими глобальными мировоззренческими проблемами, как смысл жизни, бессмертие духа, непрерывность познания... Он один из наиболее часто обыгрываемых в современной «интеллектуальной» литературе. Достаточно вспомнить рассуждения Магистра Игры Йозефа Кнехта из романа Гессе о творческой периодичности, синхронной с общей цикличностью индивидуального развития и пути человека в жизни: *«Моя жизнь... должна стать преступанием пределов, непрерывным восхождением с низшей ступени на высшую, я должен преодолевать и оставлять за собой одно пространство за другим, как музыка раскрывает, проигрывает и завершает одну тему за другой, один темп за другим, не утомляясь, не смыкая глаз, всегда бодрствуя, всегда начеку. Благодаря моим «пробуждениям» я наблюдал, что такие ступени и пространства действительно существуют и что в конце определенного отрезка жиз-*

ни каждый раз появляется оттенок увядания, желания смерти, но потом все меняется, приходишь к новому пробуждению, новому началу». Так Кнехт объясняет предстоятелю Верховной Коллегии Касталийского Ордена магистру Александру причину своего ухода из Ордена. А о чем думал, уходя из Ясной Поляны, Лев Толстой? — Не эта ли Кнехтова *transcendere* — постоянное преступание пределов в творчестве, проповеди добра и самосовершенствования двигали им в этот последний перелом, завершая последний кризисный момент в его жизни...

Остается добавить немного, но и многое: до сих пор разработка темы шла с привязкой к художественному, беллетристическому творчеству Толстого, а чем же были заполнены годы кризисных перерождений или пресловутых эвронегативных периодов? Заполнены они были рождением, становлением и высшим развитием второго Толстого, обличителя социального зла, извращенного понятия Бога, государственной церкви, войны... Поднимался Толстой-проповедник, искавший выхода из обступившей человека со всех сторон злой немочи, аморализма, сытого европейского мещанства и индивидуализма, отечественной смеси самодержавной нагайки, подцензурной гласности, думского парламентаризма и либеральной горячки. Именно в кризисные периоды Толстой возвышается над всем человечеством, ибо ему одному только дан дар — горький дар! — понимания, что эволюция, пожалуй, впервые подвела человечество в конце XIX века к тому этапу развития, когда ход истории вырвался из-под контроля творцов ее. Не правда ли? Знакомая до боли сегодняшняя ситуация, когда, сто лет спустя, вновь повеяло на мир, но только в ужасающе большей безысходности, холодом и отчаянием опустошенности, неприкаянности, ощущением замкнутого порочного круга. Люди живут как в кошмарном сне, ведомые непонятным *над-Я*, куда-то влекущим, скорее всего в братскую могилу, и нет сил проснуться, всюду тебя хватают за руки, втискивают в голову чужие и безотрадные мысли-суррогаты, играют тобой и экспериментируют над тобой, а не говорят ни полслова: зачем, по какому праву и чем это закончится? Какую же преследуют цель?

В такие моменты истории приходит на помощь только отчаяние, а оно дает выход в иррациональное. Есть и есть тождество исто-

рии: как сейчас заполняются храмы и мечети людьми, не выдержавшими тисков рационалистического безумия мира, так и гений Льва Толстого привел его к единственному выходу, который кажется еще большим безумием, но есть единственный реальный выход из еще большего безумства: самосовершенствование. Назовите его как хотите: самоочищение, исправление пороков в себе — наследственного и благоприобретенного, — перерождением, начинаемым с себя, если хотите, но это есть те кирпичики, с которых мыслит Толстой построение нового мира, новое овладение миром, человеческой историей, все более и более стремящейся уйти от контроля создателя своего. Кто кого? И возможно ли так ставить вопрос? Самсону ли уподобится человек или это есть испытание природой величайшего своего создания?

Это второй план творческих периодов Толстого, которому уже не стало хватать в чисто художественном самовыражении простора для мысли, больной за все человечество. Точно также сейчас в нашу литературу велением времени вошло философское осмысление, думающая и ставящая вопросы публицистика, открытый монолог-проповедь. Правда, ненадолго вошло. Инициативу перехватили «вечные на подхвате»: основоположники набежали...

Не угасание творческого сознания, не дробящаяся, зацикливающаяся мысль стареющего творца, но непрерывное развитие от художественной к философской мысли, к морально-этической проповеди, от условного к конкретному, к высшему напряжению ума и ясному пониманию: что есть **Я** и моя совесть, мой талант в сложном процессе жизни моей, народа своего, мира, наконец. Вот движущая сила кризисных состояний Толстого, а после преодоления очередного — новое пространство, новое пробуждение, новое и вечное начало.

Полагаем, что выбранный нами пример — нашего великого писателя — достаточно характерен и отвечает поставленному заголовку очерка.\*

---

\* Основной материал настоящего очерка был впервые опубликован в 1994 году. Однако соответствующая статья была подготовлена раньше и вошла в состав очередного «Яснополянского сборника» (Тула, Приокское кн-ое изд-во), но была «выкинута» из готового уже набора по личному указанию тогдашнего председателя Госкомпечати СССР...

## ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ ПОТРЕБНОСТЬ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ: ПРИМЕР ЛЬВА ТОЛСТОГО

В многочисленных эстетических трактатах Льва Толстого достаточное внимание уделено вопросам стиля и языка. Толстой исходил из обычного своего, окончательно сформировавшегося к началу 80-х годов мнения, что цель всякого искусства — быть полезным, нужным и заразительным (чувствами христианской добродетели и христианского гуманизма, которые вкладывает автор произведения для общения и единения с людьми посредством искусства), но не для элитарной или клановой частей человеческих сообществ, а для всех людей, уже обретших христианское мировоззрение, либо находящихся на пути к обретению его. Отсюда и требования к стилю и языку индивидуального автора произведения, укладываемого в канву толстовской эстетики: народность, общедоступность, поучительность. Таков стиль и язык самого Толстого, таков стиль и язык крупнейших русских писателей.

Сам Толстой считал, что только два его произведения удовлетворяют всем требованиям его же эстетики: рассказы «Кавказский пленник» и «Бог правду видит, да не скоро скажет». Причем именно «Кавказский пленник» наиболее удовлетворителен в части стилевой, языковой. Это так, но трудно назвать любое из произведений Толстого, не удовлетворяющее канонам его эстетики и вообще любому, сколь угодно взыскательному читательскому вкусу. Даже теоретические трактаты Толстого, его сочинения по религии, философии, христианской этике читаются как вполне художественные произведения: например, «Исповедь», «В чем моя вера?», «Царство божие внутри Вас».

Толстой в области стилистики языка был яростным противником всех теорий эстетики как «красоты», красоты абстрагированной, самоцели. Поэтому современное ему состояние неоформленности эстетического учения он и видел в неправильном требовании искусства, как красоты, источника удовольствия. Из этого он и выводил упадочность современного искусства, его элитарность, антинародность.

Искусство, в данном случае язык художественных произведений, должно в той степени быть явлением красоты, в какой эта красота служит пользой для усвоения мысли и чувства автора произведения. А истинная красота языка — его правильность, разумная щедрость образных форм, правильная его грамматика, умеренное использование диалектизмов, неспецифических литературных форм, сочетание тысячелетнего опыта народного языка и его литературно-обработанной формы.

Стилевые каноны Толстого не висят в воздухе (или на собственном лишь творчестве и опыте Толстого). Это органическое обобщение стиливых концепций всей русской литературы, литературного русского языка. Оно прослеживается по всему развитию русской литературы: Жуковский, Пушкин, Лермонтов, Грибоедов, Гоголь, Баратынский, Некрасов, Герцен, Тургенев, Тютчев, Лесков, Фет, Достоевский, Чехов, Леонид Андреев, Куприн, Горький...

В продолжение темы предыдущего раздела, на примере эстетики Льва Толстого, попробуем определить психологическую необходимость художественного познания.

Имея в виду конечную цель настоящей работы, именно в эстетических воззрениях Толстого мы найдем наибольшее число эвристических моментов.

Укрупненно он полагал эту психологическую необходимость в «заражении» искусством:

*«Вызвать в себе раз испытанное чувство и, вызвав его в себе, посредством движений, линий, красок, звуков, образов, выраженных словами, передать это чувство так, чтобы другие испытали то же чувство,— в этом состоит деятельность искусства. Искусство есть деятельность человеческая, состоящая в том, что один человек сознательно, известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их».*

Причем это «заражение» должно иметь одну конечную установку: быть полезной людям, как писал столь любимый Толстым Эпиктет:

*«Ты так зачитываешься полезными книжками, что жалеешь, когда люди отрывают тебя от этого занятия...— о, ка-*

кой я несчастный! Мне хотелось заняться чтением прекрасной и полезнейшей книги; и вот, вместо того, изволь исполнять просьбы этого докучливого человека.— А разве,— отвечу я тебе,— твоя обязанность в том и состоит, чтобы читать книги в то время, когда от тебя просят помощи?..

Не ударь же лицом в грязь; не сетуй на людей за то, что они прервали твое занятие: ведь если бы не было людей, то кому бы ты служил, и к чему было бы читать книжки о том, как лучше служить людям?».

Все статьи, трактаты, дневниковые записи, фразы в письмах у Льва Толстого, касающиеся проблемы сущности и назначения искусства, где явно, а где подстрочно отгалкиваются от первовопроса, предваряющего мысли о роли искусства: зачем человеку нужно искусство? В современном литературоведении в решении этого глобального вопроса принято танцевать от **психологической необходимости искусства**. Эта необходимость определяется по-разному, вот одно из современных суждений:

«Мир, представленный художественным произведением,— добровольный мир, рожденный человеческим произволом. Повторяет ли он нынешний мир, воссоздает ли прошлый или предвосхищает будущий,— он существует лишь как допущение нашей собственной воли. Реальный мир человеку задан и пребывает независимо от его воли, тогда как художественная действительность полностью обусловлена нашим желанием: в нашей воле создавать или не создавать (воспринимать или не воспринимать) ее. Этот факт сообщает чувство свободы от того, что создано не нами; больше того: ощущение власти над ним. Мы ощущаем себя «делателями» мира; по собственной воле мы создаем мир. Правда, это лишь фикция, иллюзия, но поскольку эта иллюзорная ситуация переживается, как известно, в качестве абсолютно реальной, развивается вполне реально и наша творческая активность, более раскованное, более активное, более критическое отношение к действительному миру».

А вот что пишет Лев Толстой: «...Говорят, что это делается для искусства, а что искусство есть очень важное дело. Но правда ли, что это искусство, и что искусство есть такое

*важное дело, что ему могут быть принесены такие жертвы? Вопрос этот особенно важен потому, что искусство, ради которого приносятся в жертву труды миллионов людей и самые жизни человеческие и, главное, любовь между людьми, это самое искусство становится в сознании людей все более и более чем-то неясным и неопределенным... Так что искусство, поглощающее огромные труды народа и жизнью человеческих и нарушающее любовь между ними, не только не есть нечто ясное и твердо определенное, но понимается так разноречиво своими любителями, что трудно сказать, что вообще разумеется под искусством и в особенности хорошим, полезным искусством, таким, во имя которого могут быть принесены те жертвы, которые ему приносятся».*

Как и во всех высказываниях Толстого относительно роли и сущности искусства, ответ на любой вопрос дается в контексте с основной мыслью писателя: христианское понимание пользы искусства, ее нравственно-этического идеала.

Из цитированного отрывка видно, что психологическая необходимость искусства несомненно существует, раз существует само искусство, тем более существует при таких затратах человеческой энергии, «самых человеческих жизней», громадных экономических ресурсов народа... Но важно ли это искусство (в подтексте: такова ли его психологическая необходимость, жизненная важность, что люди и государство идут на жертвы материальные, социальные, личностные?)? С другой стороны, вряд ли эта психологическая необходимость четко осознается людьми, если (в современном Толстому искусстве) «это самое искусство становится в сознании людей все более и более чем-то неясным и неопределенным...» Только «хорошее, полезное» искусство, по мысли Толстого, является морально, социально и этически оправданным. Тем самым, в выражении Толстого, психологическая потребность искусства суть удовлетворения следующих требований к нему:

а) искусство вообще — необходимое звено человеческой культуры и человеческого разумного существования;

б) искусство — феномен человеческой цивилизации, своего рода — патология потребности в искусстве, ибо разумно и однозначно

объяснить: для чего оно, чему служит, наконец, зачем оно мне? — невозможно. Но ведь потребность в нем есть, живет, не иссякает?!

в) искусство — явление «для каждого»; Толстой почти близок к определению, что искусство — явление классовое, но в силу философской систематики его он делит человечество не на системы, не на классы, а на группы индивидуумов по признакам их восприятия христианской морали, по отношению к лично-трудовой жизни; исповеданию руссоистских принципов чистой, нравственной и общественно-полезной жизни;

г) наконец, искусство не должно быть элитарным, ибо только в этом случае оно не требует жертвы одних (многих) ради других (меньшинства); то есть это настоятельное требование массовости искусства, его народности.

Вот при этих условиях Лев Толстой допускает существование психологической необходимости (и достаточности!) искусства. Это чисто христианская позиция, имеющая корни в Новом Завете, препарированная Толстым в его конкретных определениях сущности искусства для современной ему эпохи. Но не этот момент важнейший для Толстого. Еще раз подчеркиваем, что онтологический вопрос о психологических первоосновах необходимости творчества и восприятия искусства читается у него между строк. В силу своей природы философа-проповедника, учителя жизни, его более всего волнуют вопросы более конкретного, жизненного характера: роль и обязанности искусства в современной ему жизни, а уже отсюда он идет к психологии творчества и восприятия искусства.

С какой целью мы так подробно исследуем этот вопрос? А цель тут явная и определенная однозначно: Толстого в определении сущности и назначения искусства прежде всего интересует соответствие творчества и его восприятия, причем восприятия не элитарного, не индивидуально-интеллектуального, не дифференцированного по группам интеллекта или образности художественного мышления, но соответствия общедоступного, общепонятного, гуманного, христианского, пацифистского искусства и массового его восприятия людьми. При этом искусство должно являться одним из методов самоусовершенствования. Проблема же психологической потребности искусства им не снимается, но растворяется в других,

более важных для выделения (по мнению Толстого) проблемах эстетики искусства.

...И второй предварительный момент. Раскрыв любой литературоведческий труд о Толстом, найдем обширнейший комментарий к творчеству Толстого в начале 80-х годов, суть которого сводится к констатации идейного, духовного, творческого перелома писателя. Об этом так много говорено и написано, что ограничимся одним мнением. Лев Шестов в статье «Отрицающий и созидающий миры» в сборнике «Великие кануны» доказывает существование трех переломов в художественном и нравственно этическом мировоззрении Толстого, причем каждый раз он полностью отрицал весь свой предыдущий путь и избирал новый: в этике, морали, философии и художественном творчестве. Нет сомнения, что и позиции современного литературоведения, и мнение Шестова, весьма аргументированные, имеют реальную почву. Действительно, психический тип Льва Толстого, как то присуще многим высокоодаренным художникам, относится к категории неуравновешенных, причем это длительно нарастающая неуравновешенность; по истечении определенного периода времени она завершается глубоким духовным кризисом, переоценкой всей жизни предшествующей... После чего начинается новое осмысление своего творчества, на более высоком уровне требований к себе, своему таланту, своим произведениям — уже ранее созданным и вновь создаваемым. Сам же кризис психологически выражается в различных формах: черная меланхолия, взрывная и затяжная истерия, глубокая апатия, иногда особенно сильный кризис заканчивается необратимыми патологическими изменениями, потерей личности (шизофрения Гоголя, Мопассана). Еще чаще, если особенности организма не позволяют выйти из затянувшегося кризиса — самоубийство (примеры из-за их многочисленности не приводим). Вот подобные кризисы испытывал и Толстой. Первый, им сознательно зафиксированный и, пожалуй, наиболее страшный, глубокий, оставивший явные следы на всю его жизнь, кризис молодой Толстой испытал в Арзамасе («арзамасский ужас», описанный в «Записках сумасшедшего»). Потом были другие кризисы, уже без особо заметной симптоматики; вся тяжесть их в пору художественной зрелости и философской мудрости пере-

носила на душевные переживания, разлад обостренной совести и естественной природы человека. Был кризис после счастливейшей (по его собственным словам) поры жизни Толстого: женитьба, успешное хозяйствование в усадьбе, написание «Войны и мира». Был сильный кризис после периода «Анны Карениной». Но перелом 80-го года по силе своей заставляет думать о страданиях души, едва ли не подобных «арзамасскому ужасу». Лев Николаевич в своих писаниях многократно возвращался к описанию того состояния, подчеркивая весь ужас близости к самоубийству (предисловие к «Соединению, переводу и исследованию 4-х Евангелий»; «В чем моя вера?»; «Исповедь»; «Царство божие внутри Вас»<sup>\*</sup> и во многих других статьях, трактатах, письмах и дневниковых записях).

Поэтому-то, очевидно, этот кризис и выделяют исследователи Толстого. Действительно, период начала 80-х годов характеризовался сильным послекризисным «отрицанием и созиданием» новых начал в мировоззрении Льва Николаевича, но акцентировать этот момент, приписывать этому периоду чуть ли не изменение всех жизненных принципов, всего отношения к собственной художественной деятельности — это, скорее всего, крайняя позиция.

Лично у меня выработалось твердое мнение, что в мировоззрении Льва Толстого не было никаких капитальных ломок, были кризисы, после которых он переходил на качественно более высокий круг мирозерцания. Анализируя все творчество Толстого, видишь удивительную последовательность развития всех сторон его таланта, всех принципов его философского, этического и художественного мышления. И только усиление той или иной грани таланта в отдельные периоды может дать основание судить о пресловутом «коренном переломе».

Вряд ли по существу можно найти контрдоводы; художественным творчеством Толстой занимался всю жизнь, даже в последние годы «отказа от художественного» он писал много и плодотворно, были такие всплески как «Воскресение» и «Хаджи-Мурат», «После бала».

С другой стороны, публицистика, философская работа, религи-

---

<sup>\*</sup> Соответственно, тома 24, 23 и 28 Юбилейного ПСС в 90 томах.

озное морализирование, писание социальных этических трактатов — все это начинается отнюдь не с 80-х годов, но одновременно с написанием «Севастопольских рассказов», автобиографической трилогии\*. Идея пацифизма вряд ли много изменилась в творчестве и мировоззрения Толстого после ее капитальной разработки в «Войне и мире». То же можно сказать и об очищении Толстым духа христианского учения, идее своего рода антигосударственности в системе воззрения писателя. Все шло последовательно, в полной преемственности, в расширении и глубине идеи, мысли.

Избегая многих слов, приведем структурную иллюстрацию вышесказанной мысли.

Данная схема не дает обрыва и инверсии в период 80-х годов. Все в преемственности и в поступательном движении и развитии.

Данное, несколько затянувшееся введение тем не менее представляется нам необходимым для пояснения позиций, с которых ниже и рассматривается этика и эстетика Толстого, его понимание сущности и назначения искусства.

Лев Толстой очень облегчил задачу исследования его эстетических воззрений: в 1897—98 гг. им был создан трактат «Что такое искусство?» — полный ответ на все могущие быть поставленными вопросы в части понимания писателем сущности и назначения искусства.

Также в 90-е годы Толстым был написан целый цикл статей по этой же тематике: «Предисловие к сочинениям Ги де Мопассана», «Письмо к Н. А. Александрову», «Об искусстве», «О том, что есть и что не есть искусство, и о том, когда искусство есть дело важное и когда оно есть дело пустое», «Об искусстве» (вторая статья под этим заголовком), «Наука и искусство», «О науке и искусстве», «О том, что называют искусством»\*\*. Эти работы можно рассматривать как варианты отдельных глав основополагающего трактата «Что такое искусство?». Сведение воедино еще более облегчает условие анализа эстетического наследия Толстого.

---

\* См. неоконченные и черновые материалы в 1—5 томах Юбилейного ПСС в 90 томах.

\*\* Все в 30 томе Юбилейного ПСС в 90 томах.

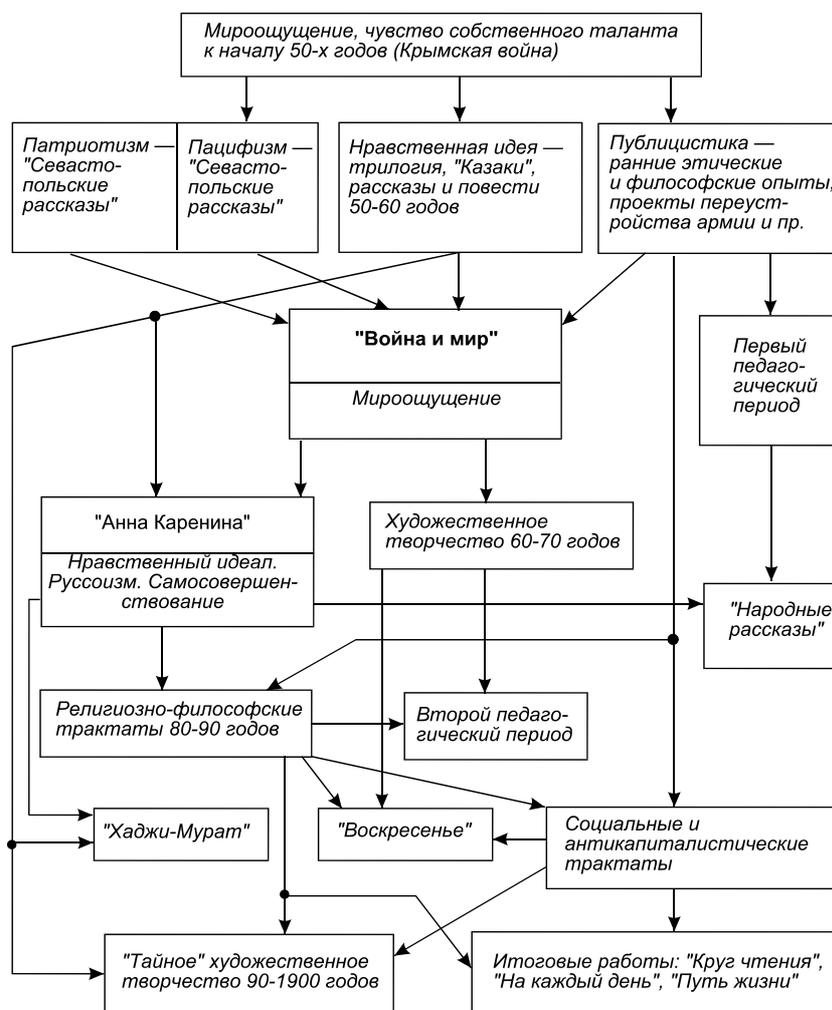
Кроме этих работ, мысли Толстого об искусстве, сущности и назначении его встречаются (иногда в большом объеме) во многих произведениях писателя: в художественных произведениях, статьях, трактатах, письмах, дневниковых записях, записных книжках. Немало суждений об искусстве включено Толстым в компилятивные произведения: «Мысли мудрых на каждый день», «Круг чтения», «На каждый день» и в итоговый религиозно-философский, социально-нравственный труд — «Путь жизни».\*

Что такое искусство? Ведь это не фикция, не надуманность? — *«Возьмите какую бы то ни было газету нашего времени, и во всякой вы найдете отдел театра и музыки; почти в каждом номере вы найдете описание той или другой выставки или отдельной картины и в каждом найдете отчеты о появляющихся новых книгах художественного содержания, стихов, повестей и романов»*, — такими словами начинается трактат «Что такое искусство?». Толстого особенно возмущает то, с каким вниманием общественное мнение, пресса обсуждают внешнюю, атрибутивную сторону феномена искусства, а более всего его поражает обилие художественной продукции, совсем не пропорциональное ее социальной значимости. *«На поддержание искусства в России, где на народное образование тратится только одна сотая того, что нужно для доставления всему народу средств обучения, даются миллионные субсидии от правительства на академии, консерватории, театры»*). Современное ему искусство представляется Толстому одной из отраслей пропаганды государственной идеи (в данном случае — православия, ложного историзма, самодержавия). Чуткость Толстого позволила ему здесь предугадать специфическое явление будущего XX века — официозность, государственную монополию на искусство, как одно из средств тоталитарной пропаганды (вспомним искусство Третьего Рейха, то же самое и «демократический» модернизм).

Наконец, искусство совсем выворачивается наизнанку и становится своим антиподом, антигуманизмом самого изощренного толка:

---

\* Соответственно, 40, 41—42, 43—44, 45 тома Юбилейного ПСС в 90 томах.



«Но мало того, что такие огромные труды тратятся на эту деятельность,— на нее, так же как на войну, тратятся прямо жизни человеческие!».

А самое главное — современное искусство антинародное, безнравственное («Балет же, в котором полуобнаженные женщины делают сладострастные движения, переплетаются в разные

чувственные гирлянды, есть прямо развратное представление»), официозное, бессмысленное, рассчитанное либо на элитарный, либо на развращенный, либо на дешевый вкус. Более того, в самой среде деятелей, творцов современного искусства, в критике этого искусства идет сплошное отрицание друг друга».

Таково внешнее суждение Толстого о современном ему искусстве.

Искусство есть деятельность, ее результаты: архитектура, ваяние, живопись, музыка, поэзия. В каждой из этих деятельностей сочетается полезное и вычурное, уродливое, ненужное (или нужное элитарной группе ценителей и создателей извращенного). Поэтому необходимо прежде всего для понимания истинной сущности искусства разделить полезное искусство и излишнюю надстройку над полезным. Но каким образом это сделать? Неспециалист в области эстетики судит интуитивно, считая, что определение искусства дается ему (всем) *a priori*: то что красиво для вкуса, обоняния, осязания, слуха и зрения (Толстой цитирует эстетиков: Ренана, Кралика, Гюйо). «Для среднего человека кажется ясным и понятным то, что искусство есть проявление красоты; и красотой объясняются для него все вопросы искусства»).

Еще ступень — а что такое красота? Толстой пишет, что за 150 лет со времен основания эстетики (как науки) Баумгартеном так и не дано объективное определение красоты, хотя над этим думали великие мыслители: Спенсер, Грант-Аллен, Гюйо, Тэн, Баумгартен, Кант, Шеллинг, Шиллер, Фихте, Винкельман, Лессинг, Гегель, Шопенгауэр, Гартман, Кузен и многие другие.\* Чернышевский, добавим мы.

(Толстой поясняет этимологию и значение русского слова «красивый», замечая, что это русское слово неидентично соответствующим словам в европейских языках. Поэтому далее слово «красивый» употребляется Толстым в смысле «прекрасный»).

Сколько людей, столько и мнений; Толстой иллюстрирует эту мысль в приложении к определению основного понятия эстети-

---

\* См. ранее издаваемые серии «Памятники мировой эстетической и критической мысли» и «История эстетики в памятниках и документах».

ки — красоты двумя десятками страниц выписок из трудов вышеперечисленных философов, эстетиков.

*«...Выписанные здесь суждения о красоте и искусстве далеко не исчерпывают всего того, что написано об этом предмете. Кроме того, каждый день являются новые писатели об эстетике, и в суждениях этих новых писателей — та же странная заколдованная неясность и противоречивость в определении красоты»).*

Из всех теорий эстетики выводится двойное определение красоты:

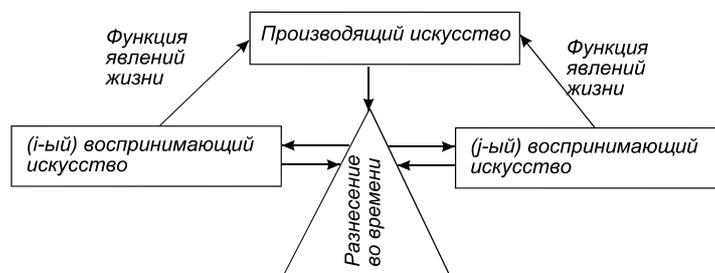
а) красота — нечто существующее само по себе, одно из проявлений абсолютно совершенного;

б) красота — субъективно получаемое удовольствие без целей личной выгоды.

А по времени существует тенденция перехода в понимании красоты от метафизического к физиологическому. Таков вывод Толстого из анализа мировых учений эстетики. Мнение же самого Толстого по этим выводам: объективного определения красоты нет, все сводится к субъективному понятию. А поэтому: *«так что теория искусства, основанная на красоте и изложенная в эстетиках и в смутных чертах исповедуемая публикой, есть не что иное, как признание хорошим того, что нравилось и нравится нам, т.е. известному кругу людей»).*

Любую человеческую деятельность можно понять, только осознав смысл, цель и значение ее. Причем осознав **объективно**. Любое субъективное осознание — ложно. *«Люди поймут смысл искусства только тогда, когда перестанут считать целью этой деятельности красоту, т.е. наслаждение»).* **Признание красоты целью искусства — причина отсутствия точного, объективного и однозначного определения искусства.**

Но и в отсутствие понятия красоты в существующих эстетиках все сводится к субъективным удовольствиям. *«Для того, чтобы точно определить искусство, надо прежде всего перестать смотреть на него, как на средство наслаждения, а рассматривать искусство, как одно из условий человеческой жизни»).*



Поэтому прежде всего искусство — средство общения людей между собой. Это связь замкнутая.

Если все остальные формы общения передают мысли, то искусство передает чувства. Происходит своего рода «заражение чувствами».

*«Искусство начинается тогда, когда человек с целью передать другим людям испытанное им чувство снова вызывает его в себе и известными внешними знаками выражает его»).*

Искусство — это не наслаждение, а именно нечто, необходимое для жизни человека, движение его (индивидуума) к благу, средство общения людей по принципу соединения в одинаковых чувствах. Не только официально оформленное искусство (в статуях, книгах, театрах), но *«вся жизнь человеческая наполнена произведениями искусства всякого рода, от колыбельной песни, шутки, передразнивания, украшения жилищ, одежд, утвари до церковных служб, торжественных шествий»).*

В древности роль искусства была подчинительная, его зачастую только терпели, а иногда и запрещали (ислам резко сократил область развития искусства, запретив изображение людей, потому-то арабское искусство свелось к арабескам и архитектуре). А в современную эпоху искусство признано, государством поощряется, стало необходимо — и все это при условии, что оно приносит удовольствие.

Толстой исследует причинную связь этих явлений: *«Оценка достоинства искусства, т.е. чувств, которые оно передает, зависит от понимания людьми смысла жизни, от того, в чем они видят благо и в чем зло жизни. Определяются же благо и зло жизни тем, что называют религиями»).*

Религия дает идеал, приближение к идеалу — приближение к пониманию жизни, поэтому религия есть основание оценки чувств людей. Искусство передает чувства. Если оно передает согласные с религиозным сознанием чувства — это поощряемое искусство, несогласные — отрицаемое искусство. Анализ христианской религии и вытекающей из нее тенденции развития искусств, ориентированных исторически на христианские догматы, приводит Толстого к мысли, что формализация (к настоящему времени) христианства привела к потере в обществе религиозного мировоззрения, *«а не имея религиозного мировоззрения, люди эти не могли иметь никакого другого мерил расценки хорошего и дурного искусства, кроме личного наслаждения»*).

Отсюда — по Толстому — тезис современного искусства об обязательном соединении красоты и добра как первоосновы искусства, в то время как еще Сократ, Платон, Аристотель, а после — буддизм и христианство — указывали на различное содержание понятий красоты и добра.

Поэтому и теория основателя эстетики Баумгартена, основанная на классовом (буржуазном) толковании добра как красоты и наоборот — ложна; Толстой пишет, что она так же ложна, как и теория Мальтуса. В действительности же, *«чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра. Я знаю, что на это всегда говорят о том, что красота бывает нравственная и духовная, но это только игра слов, потому что под красотой духовной или нравственной разумеется не что иное, как добро. Духовная красота, или добро, большею частью не только не совпадает с тем, что обыкновенно разумеется под красотой, но противоположна ему»*.

Но как же существовало искусство после потери истинного религиозного чувства? — спрашивает Толстой. Его ответ: *«искусство высших классов отделилось от искусства всего народа, и стало два искусства: искусство народное и искусство господское»*). Отсюда и все метаморфозы современного искусства. Отсюда и требование Толстого о сведении искусства к доступности всем, только тогда оно будет выполнять свою функцию пользы и необходимости.

Современное искусство — элитарное в своей основе и по сво-

ему содержанию: вычурно, неясно, безрелигиозно, обыденно. Главная причина этого — искусство перестало быть религиозным, то есть народным.

Сложность, вычурность, неясность — девиз современного искусства по Толстому (далее Лев Николаевич дает подробный анализ наиболее элитарных деятелей искусства: Бодлера, Брамса, Верлена, Вагнера, Метерлинка, Бёклина, Берлиоза, Малларме). В противовес им Толстой ценит народно-религиозное творчество: житийскую литературу, Гомера, Веды. *«Искусство тем-то и отличается от рассудочной деятельности, требующей приготовления... что искусство действует на людей независимо от их степени развития и образования»*).

Современное же элитарное искусство даже искусством претерпело быть, а заменило его суррогатом, подделкой; деятели же элитарного искусства выработали специальные приемы такой подделки: заимствование, подражательность, поразительность и занимательность. *«Во всех областях искусство производится по готовому, выработанному рецепту подделки под искусство, которое публика наших высших классов принимает за настоящее искусство»*).

А подобные подделки государственно и социально поощряются: вознаграждениями, лестью художественной критики, существованием и поддержкой художественных школ, в целом — *профессионализацией искусства*.

Люди элитарного круга полностью лишились способности воспринимать настоящее искусство, будучи воспитанными на подделках (Толстой поясняет это на примере творчества Рихарда Вагнера). Поэтому они и не заражаются искусством, ибо поддельное искусство не заразительно.

На страницах своего трактата, наряду с глубокими теоретическими положениями, Толстой подробнейшим образом проанализировал творчество всех крупнейших художников всех времен и народов. Оценка его очень жестка и бескомпромиссна, достаточно сказать, что о своем творчестве он пишет: *«Свои художественные произведения я причисляю к области дурного искусства, за исключением рассказа «Бог правду видит»...»*). И еще он выделяет *«Кавказского пленника»*.

В исследованиях по эстетике Льва Толстого обычно отмечается прямолинейность суждений его, что-де Толстой за двумя полюсами: народное и элитарное,— не видел более ничего, всей сложности истории, путей, широты искусства. Что Толстой отверг Шекспира, Рафаэля, Микельанджело, почти всех современных ему художников кисти, пера и резца, что он отверг самого себя! Но все дело-то в том, что к оценке Толстого, его эстетических воззрений совершенно нельзя подходить так, как подходят к оценке эстетик даже таких знаменитостей, как Баумгартен, Винкельман, Лессинг, Гёте, Шефтсбери, Юм, Чернышевский и пр. То были эстетика, люди, профессионально (в смысле оценки основного направления развития своих творческих воззрений) подходивших к периодизации, классификации, аргументации науки эстетики. Как справедливо заметил в своем трактате по искусству Лев Толстой, что в основном эстетиками были немцы, и с немецкой педантичностью они расписали всю эстетику творчества по параграфам.

Лев же Толстой был прежде всего мыслителем, проповедником, творческой, глубоко одаренной натурой с комплексом родовой вины перед социально угнетенными классами, человеком, лишенным всякой сословной, творческой, художественной фальши. Его эстетические воззрения — почти итог жизненного пути (над трактатом «Что такое искусство?» он работал, в общей сложности, около 15 лет), плод полувековых раздумий писателя, философа, моралиста. Крайне неправы те, кто относит 80-е годы Толстого чуть ли не к творческой пассивности, сомнительному по результатам самопокаянию, заблуждениям писателя.

Мне кажется, что этот период — наиболее творческий, но не в смысле художественном, а в смысле философской, морально-этической оценки современного ему мира, оценки собственного творчества; это время перехода на новый, более высокий круг миропознания.

Эстетика Льва Толстого — органичное обобщение его творческих концепций, его отношения к искусству. Оно, безусловно, противоречиво в сравнении с общепринятыми эстетическими теориями, но весьма органично вытекает из мировоззрения и принципов творчества Толстого; то есть внутреннего противоречия в ней нет, а это говорит о ее целостности.

## ПОЭТ-ГОСУДАРСТВЕННИК

Поэт-государственник (произведение, которое не изучают в школе). Кажется бы, что в школе — за нынешнюю не ручаюсь, но в советской самоочевидно — творчество Пушкина изучали основательно во все времена и эпохи, за исключением коротких лет управления образованием А. В. Луначарского с его РАПП'ом (то есть во времена Троцкого), когда Пушкина «сбросили с корабля истории». Стихи, поэмы, проза, художественная публицистика — все это нам давали в школе в достаточной степени полноты; даже шутейно-антиклерикальную «Гаврилиаду» любознательные старшеклассники читали. Не в школьной хрестоматии, конечно. Понятно, определенная тенденциозность наблюдалась, точнее — соблюдалась. Памятуя партийно-педагогические методики преподавания литературы, учителя-словесники как-то невнятно объясняли смысл патриотических стихов Александра Сергеевича:

*Иль русский от побед отвык?  
Иль мало нас?  
Или от Перми до Тавриды,  
От финских хладных скал до пламенной Колхиды,  
От потрясенного Кремля  
До стен недвижного Китая,  
Стальной щетиною сверкая,  
Не встанет Русская земля?*

Упор все более делался на интернационализм, а по Пушкину выходило, как назло, что врагами России, русской государственной идеи в XIX веке являлись нации и народности, ныне (речь идет, понятно, о советском периоде истории) образующие государства соцлагеря и братскую семью советских народов...

Не дай, Бог, осуждать ранее и сейчас наших добрых учителей за их следование партийно-педагогическим методикам. Сами эти методики были выверены и соотнесены с гибкой политикой руководства СССР, требовавшей сочетания в воспитании советских людей традиций государственности и идеи интернационализма. Правда,

последняя трактовалась по троцкистскому образу, ибо в своей многотрудной деятельности великий И. В. Сталин так и не успел, точнее — ему не дали успеть, привести эту идею в соподчинение и соответствие базовой, стержневой идеи доминирующей государственности. И, хотя не это явилось основной причиной разрушения русско-советской империи, но очень и очень способствовало трагедии страны, превращению ее в краткий срок в колонию мирового империализма и сатанизма... но вернемся к А. С. Пушкину.

Единственным произведением Пушкина, если не замалчиваемым, то уж во всяком случае «умалчиваемым» и ранее, и ныне, и присно, является «Путешествие из Москвы в Петербург» с приложением очерка «Александр Радищев», написанное им незадолго до гибели (в апреле 1836 г.). Написанный как художественно-публицистическая антитеза радищевскому «Путешествию из Петербурга в Москву», очерк Пушкина представляет отображение гражданской позиции поэта. Но почему эта небольшая по размеру прозаическая вещь, повествующая о поездке некоего путешественника, живущего безвыездно в Москве, не бывавшего в Петербурге лет пятнадцать и решившего-таки навестить северную столицу, стоит как бы особняком в официальном пушкиноведении? Более того, при не столь частой публикации «Путешествия», например, в книге «Избранное» А. Пушкина в серии «Библиотека русской художественной публицистики» (М., «Советская Россия», 1980), в «идеологическом» предисловии обязательно развивается мотив, что-де «социальные и нравственные идеи в «Путешествии из Москвы в Петербург» значительны и во многих случаях близки радищевским»; «...эта мистификация понадобилась для того, чтобы ввести нелестные для Радищева замечания, без которых нельзя было рассчитывать на публикацию очерка, и в то же время дать понять читателю, что подлинный автор так не думает» и пр.

Что здесь правда, а что есть идеологическое лукавство и литературный эвфемизм? Попробуем ответить.

В соответствии все с той же гибкой политикой идеологии в СССР, отображение последней в литературе, равно как в искусстве и культуре вообще, выражалось в некоторой, достаточно строго выдерживаемой «табели о рангах». Опять же, подчеркнем это, при

некоторой искусственности, прямолинейности и исторической неправомерности такой подход был объективно полезен и гармонировал с государственной сверхзадачей.

Согласно этой табели, фигура А. Н. Радищева трактовалась как прогрессивная, предтеча декабристов, которые разбудили... далее хорошо известно. А его «Путешествие из Петербурга в Москву» однозначно признавалось произведением великим, литературно высококачественным, идейно опередившим свое время на многие десятилетия вперед. Понятно, что все эти оценки были ориентированы на либерализм и революционный демократизм, как прогрессирующую доминанту в историческом развитии России, начиная едва ли не со времен Золотой Орды... Поэтому пушкинское «Путешествие» в обратную по отношению к радищевскому (и по направлению пути следования, и по оценкам российского бытия) сторону никак не вписывалось в уложения табеля. Более того, щекотливость ситуации усугублялась и положением самого Пушкина в этой табели: как величайшего русского поэта, известного вольнодумца, почти декабриста и пр. Поэтому диалектический подход — отрицание отрицания — здесь явно не подходил. Соломоново же решение — сделать вид, что «Путешествие» Пушкина, конечно, произведение прогрессивное, но популяризировать его ни к чему — устраивало всех. На том point sur les «i» и была поставлена.

В чем же публицистическая, идеологическая разница между двумя «Путешествиями»? (Полагаем, что основной контингент наших читателей учился в советской школе и содержание книги А. Н. Радищева помнит, если не текстуально, то по нравственно-этической и политической направленности). Дабы не превращать эссе в литературоведческий трактат, ограничимся несколькими, наиболее сопоставительными тезисами (А. Н. Радищев) и антитезисами (А. С. Пушкин).

С самого начала очерка Пушкин отмечает, что некогда шумевшая книга «потеряла свою заманчивость», прошумела скоро и была забыта; говоря современным языком, уподобилась диссидентскому бестселлеру...

Сопоставляя две российские столицы, Пушкин отмечает те значительные изменения, что произошли с ними со времен ради-

щевских. Помятуя о том, что Радищев как прочитал в юные годы рассудочную философию Гельвеция, так и остался на всю жизнь ее поклонником-неофитом, Пушкин пишет в данном контексте: «Философия немецкая, которая нашла в Москве, может быть, слишком много молодых последователей, кажется, начинает уступать духу более практическому. Тем не менее влияние ее было благотворно: она спасла нашу молодежь от холодного скептицизма французской философии и удалила ее от упоительных и вредных мечтаний, которые имели столь ужасное влияние на лучший цвет предшествующего поколения!» (Здесь явная указка на декабристов).

Радищев заканчивает свою книгу словом о Ломоносове. Пушкин отмечает, что слово это по намерениям не совсем похвально: «Оно писано слогом надутым и тяжелым. Радищев имел тайное намерение нанести удар неприкосновенной славе русского Пиндара (Здесь и далее выд. А. С. Пушкиным — А. Я.). Достоин замечания и то, что Радищев тщательно прикрыл это намерение уловками уважения и обошелся со славою Ломоносова гораздо осторожнее, нежели с верховной властью, на которую напал с такой безумной дерзостью». Радищев все внимание (а это 30 страниц текста!) сосредоточил на Ломоносове-поэте, риторе и грамматике, то есть на тех сферах деятельности русского гения, где, говоря словами Пушкина, «его влияние на словесность было вредное и до сих пор в ней отзывается...» и т.п. А Пушкин, проводя в тексте очерка пространные выписки из рапорта Ломоносова графу Шувалову за 1751—56 гг., доказывает, что Ломоносов есть прежде всего естественник, подвижник науки и государственник в области отечественного просвещения. Этого-то «не заметил» Радищев.

Особенно резко возражает поэт Радищеву в части пресловутого и ныне питающего отечественных и зарубежных ненавистников России вопроса о «рабском начале» русского характера, о «невыносимых» условиях жизни и труда русского простолюдина — вечно живая тема диссидентствующих! Пушкин сравнивает положение русского крестьянина и ремесленника с землепашцами французскими и рабочими английских мануфактур далеко не в пользу последних. А что касается «рабского начала», то: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского унижения в его поступки и

речи? О его сметливости и смысленности и говорить нечего. Переимчивость его известна. Проворство и ловкость удивительны... В России нет человека, который бы не имел своего собственного жилища... Этого нет в чужих краях. Иметь корову везде в Европе есть знак роскоши; у нас не иметь коровы есть знак ужасной бедности». И так далее.

Серьезные возражения Пушкин обосновывает и в главах «Слепой», «Рекрутство», «О цензуре», «Этикет» и «Шлюзы». Заканчивая очерк кратким описанием жизни Радищева, поэт резюмирует свое мнение: «Какую цель имел Радищев? Чего именно желал он? На сии вопросы вряд ли бы мог он сам отвечать удовлетворительно. Влияние его было ничтожно. Все прочли его книгу и забыли ее, несмотря на то, что в ней есть несколько благоразумных мыслей, несколько благонамеренных предположений, которые не имели никакой нужды быть облечены в бранчивые и напыщенные выражения и незаконно тиснуты в станках тайной типографии, с примесью пошлого и преступного пустословия. Они принесли бы истинную пользу, будучи представлены с большей искренностью и благоволением; ибо нет убедительности в поношениях, и нет истины, где нет любви (выд. нами — А. Я.)».

Такими проникновенными и гениальными в своей краткости словами заканчивает Пушкин свой очерк. Сказать, что Радищев — западник, а Пушкин более тяготеет к отстаиванию самобытности пути России в сонме европейских народов и государств, значит мало чего сказать. Символично, что «путешествия» их антипараллельны; Радищев едет в истинную, историческую русскую столицу из столицы-призрака, олицетворяющей западническое начало в новейшей жизни государства. Это не подходит под само определение путешествия; путешествуют — это когда из дома на время уезжают в чужие края... А вот Пушкин истинно путешествует: из «домашней» столицы во временную.

И так во всем у них разнится. Радищева с полным правом можно уподобить иному диссидентствующему наших времен, который (как Радищев в Германии со чтением случайного Гельвеция) побывал в «европах», упал в обморок при виде 3000 сортов колбасы — теперь мы знаем, что она синтетическая, — а вернувшись в

«эту страну», начал хулить ее с надеждой получить выездную визу... Радищев, представленный своим «Путешествием», есть духовный предтеча и прообраз масонов-западников-декабристов.

Конечно, молодой Пушкин — на то и молодость, чтобы следовать порыву сердца, но не ума! — мог произнести приписываемые ему слова ответа на вопрос Николая I о его возможном участии в мятеже. Но мудрый царь уже тогда видел в поэте государственника и не ошибся в нем, как и вообще редко ошибался в людях и делах (лишь подлость Европы не оценил).

И напрасно наше каноническое литературоведение винит Николая Павловича в гибели поэта, годовщину которого мы отмечаем каждый год. Пушкина, поэта-государственника, для которого не было истины без любви, погубили те, для которых Россия была очередной страной пребывания (где лучше, там и родина!). Не существенно, что погиб поэт от руки этнического чужестранца — «не мог понять в сей миг кровавый, на что он руку поднимал!» Не он, так другой, из своих, числом всегда многих, прилепившихся к трону... Главное — кто и за что наводил казнящую неправую руку. Казнили подло, не открытым судом, но спровоцированной дуэлью величайшего русского поэта, который своей музой служил государству, служил и царю, но не как персонифицированной личности, а именно как воплощению государственной, национальной идеи.

Вот и получается, что небольшой очерк, который не изучают в школе, относимый литературоведами-пушкинистами к второстепенным упражнениям поэта в публицистическом жанре, не так-то и прост. Это серьезная полемика, как ни в каких других, намного более известных произведениях Пушкина, открывающая в нем человека государственного мышления и душу патриота.



## В. Г. БЕЛИНСКИЙ И РУССКИЙ КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ

При разработке концепции современного русского критического реализма в литературе (см. «ПЭ» № 1, 2011) мы во многом отталкивались от взглядов основоположника отечественной литературной критики Виссариона Григорьевича Белинского (1(13).VI. 1811, г. Свеаборг — 26.V (7.VI). 1848, Петербург), 200-летие со дня рождения которого мы отмечаем в этом году. Наш журнал, естественно, не прошел мимо этой даты — см. содержание настоящего номера.

...Слава богу, что некоторые из моих студентов-медиков первого курса, то есть еще не забывших школьные уроки литературы, смутно помнят, отвечая на мой вопрос о персоналии Белинского, что-де был такой критик. Но интересно: сколько «толстых» литературных журналов сейчас вспомнили о Виссарионе Григорьевиче? Хочется процитировать одесских классиков в части реплики Остапа Бендера: «Сейчас многие не помнят имен героев; угар НЭПа...».

Более того, исключая, может быть, журналы «Знамя», «Приокские зори», все более утрачивается такая традиция русской литературной периодики, берущая начало с «Современника» А. С. Пушкина и того же «Современника» и «Отечественных записок» Н. А. Некрасова, как наличие в журналах разделов литературной критики и рецензий.

Кто-то из великих (Монтень или Декарт?) однажды опрометчиво высказался в том смысле, что критика есть бесстыдство ума, ничего своего не создающего, но придирчиво оценивающего созданное другими.. Что-то в этом смысле. Вне всякого сомнения, в литературном процессе участвуют и такие, с позволения сказать, отчаянные критики, которых в других сферах человеческой деятельности именуют более емким словом: критиканы.

...А вот наверняка наши читатели старшего поколения вспомнят популярный плакат 40—50-х гг., как-то попавшийся мне на глаза в качестве иллюстрации к одному из изданий: на плакате крестьянин в рубахе-распояске с размаху косит символические сорные травы различных асоциальных и пр. недостатков. Подпись же

гласит, что критика и самокритика — это острое оружие в борьбе со всем омертвевшим и тормозящим, с обскурантизмом и мракобесием. Пишу по памяти, поэтому эти слова И. В. Сталина не закавычиваю.

Это полярные определения критики, но предмет литературной критики в творческом методе критического реализма, ведущем в нашем журнале, по определению максимально приближен к определению Сталина, данному, правда, в несколько ином, социально-экономическом и политическом, контексте.

Исходя из опыта, то есть теории и практики, русской литературной критики XIX—XX веков, логически и фактологически непротиворечивым будет следующее определение.

Литературная критика в общем и в особенности в рамках творческого метода русского критического реализма является неотъемлемой составной частью литературного процесса, жанром литературно-художественного творчества в публицистически-очерковой форме самовыражения, неразрывно связанной с историей, сегодняшним днем и прогностикой развития национальной литературы с учетом ее парциального вклада в общемировую литературу. Исходя из общего определения, целью литературной критики является сочетание действенных функций «барометра», отражающего вектор общественного мнения и степень его отображения в литературе, и направляющего движения объективного литературного процесса. Данная цель реализуется постановкой и исполнением специфических задач, как-то: оценка произведений художественной литературы с позиций творческого метода критического реализма; обеспечение преемственности поколений писателей в неразрывности литературного процесса; пропаганда доступными литературной критике средствами талантливых произведений и их авторов; объективная оценка, но с акцентом на поддержку произведений подающих надежды авторов и так далее. В целом, литературная критика является институтом, инструментом, замыкающим в единую систему творческий литературный процесс в выбранном его творческом ареале: национальная, мировая, историческая, современная, условно-конфессиональная, моножанровая и пр. критика.

Данному определению в полной мере отвечает творчество

В. Г. Белинского, как основоположника русской литературной критики с доминантой творческого метода критического реализма. Здесь он прямо противостоит резкому Писареву и в определенном смысле Добролюбову.

...Первая половина XIX века — самое динамичное время для только что обретшей свое самосознание русской литературы. Это как первотолчок, подготовленный писателями, поэтами и драматургами века предыдущего: Ломоносов, Тредиаковский, Херасков, Фонвизин, Крылов и многие другие славные имена из предтеч отечественной литературы можно назвать. И, конечно, переходная фигура: «Старик Державин нас заметил, и в гроб сходя, благословил».

Но всякий первотолчок требует гениев и высоких талантов, которые сжигают себя в творческом огне. Отсюда и непродолжительность их физической (не творческой!) жизни: кого убивают на дуэли, а кто, как Белинский, умирает от чахотки. Почти как и Александр Сергеевич, прожил он недолго, скончавшись через шесть дней после исполнения ему тридцати семи лет... Но возраст физический этих гениев первой половины XIX века несоизмерим с их творческим наследием: 16 томов у Пушкина (академическое советское издание), 12 томов у Белинского (также академическое издание 1953—56 гг.). А это главное для характеристики их роли в том первотолчке, от которого пошла великая русская литература.

В советской историографии (при всем к ней уважении) литературного процесса в России XIX века акцент в оценке творчества Белинского ставили на словах В. И. Ленина о том, что великий критик явился «предшественником полного вытеснения дворян разночинцами в нашем освободительном движении». Как следует понимать в контексте ленинской работы, подспудно это утверждение распространялось и на вытеснение дворянских писателей разночинцами. Это не совсем верно: просто в ряды писателей во второй трети XIX века влился мощный поток литераторов из разночинцев, преимущественно из клерикальной, церковной среды по рождению и начальному воспитанию. И в дальнейшем, окончательно объединившись в рамках метода критического реализма, писатели из дворян и из «колокольного дворянства» отнюдь не теснили друг

друга, но подготовили мировой феномен русской литературы второй половины XIX века.

Поэтому — в антитезу ленинскому утверждению — правильнее фактологически и справедливее по существу отвести Белинскому место в пантеоне истории русской литературы как провозвестнику, предтече объединения всех, прежде сословных и иных градаций, течений и направлений отечественной литературы под знаменем метода критического реализма с чисто русской спецификой, для понимания которой уместно вспомнить евангельские слова: «несть элина, несть иудея». Речь идет, понятно, не о национальностях, а о том содержании, которое Христос иносказательно вложил в эти слова: совершенство духа и устремление к социальной справедливости и равенству не признает никаких границ между людьми: этнических, географических, а есть только вера с ее добром, в итоге побеждающая порок с его злом.

...И еще одно *nota bene*, прослеживающаяся в биографиях наших гениев первотолчка. Как юный Лермонтов был сослан на воюющий Кавказ за сделавшее его имя знаменитым стихотворение на смерть Пушкина, так и Белинский был исключен из Московского университета за первое свое заметное произведение — драму «Дмитрий Калинин», проникнутую духом немаскируемого — по несоблюденным им правилам тогдашней «игры с цензурой» — антикрепостничества.

Приведенное выше определение критики, как жара литературного творчества, в полной мере коррелирует со взглядами В. Г. Белинского. Это уже видно из первой крупной его литературно-критической работы «Литературные мечтания», опубликованной в 1834 году в газете «Молва» — приложении к журналу «Телескоп», издаваемым Н. И. Надеждиным.

Далее Белинский фактически вел всю литературно-критическую часть таких известных русских журналов второй трети XIX века, как «Московский наблюдатель», возобновленный Н. А. Некрасовым пушкинский «Современник», где Виссарион Григорьевич очень скоро выдвинулся на роль, говоря современным языком, главного идеолога этого журнала. Именно через рупор «Современника» Белинский, что называется, методом смелых проб и неболь-

ших ошибок разрабатывал теорию и практику русского критического реализма. С «Современником» великий критик сотрудничал до самой своей кончины.

В своей творческой манере жанра литературной критики В. Г. Белинский выработал и закрепил, передав эстафету следующему поколению критиков XIX—XX вв., свое «оформление», точнее — форму, подачи материала. Во-первых, он ввел форму своего рода годичных обзоров публикаций отечественной — в соотнесении с европейской — литературы; это, в первую очередь, такие его статьи как «Взгляд на русскую литературу 1846 года», «Взгляд на русскую литературу 1847 года», чуть более ранняя «Русская литература в 1845 году».

Во-вторых, идейно и тематически выделяются в его творчестве работы: «Мысли и заметки о русской литературе», «Петербургский сборник» и «Ответ «Москвитянину».

Но вот где проявились в полной мере талант и новаторство великого критика, так это в его «персоналиях», работах, посвященных гениям русской литературы А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, М. Ю. Лермонтову. К этой же форме подачи материала можно отнести статьи Белинского о творчестве Н. А. Полевого, А. И. Герцена, И. А. Гончарова, Н. А. Некрасова. Особняком стоит его большая, пронзительная статья о выдающемся народном поэте «О жизни и сочинениях Кольцова».

Понятно, что и европейская литература — в ее истории и современности — не прошли мимо его острого взгляда и творчески оценивающейся мысли: Жорж Санд, Беранже, Гейне и многие европейские современники.

...Редко кто из русских писателей XIX века не обращался к творчеству Шекспира; здесь достаточно упомянуть Льва Толстого с его — отличным от всех других — мнением о драмах Шекспира. Белинский же именно на примере Шекспира выступил в новой для него ипостаси театрального критика; это статьи «Мочалов в роли Гамлета», «О Гамлете». В более общем плане отметим работу 1845-го года «Александринский театр».

Но все же подлинными шедеврами критической мысли были и остаются работы В. Г. Белинского о Н. В. Гоголе («Похождения

Чичикова или Мертвые души», знаменитое «Письмо к Гоголю», «Выбранные места из переписки с друзьями Н. Гоголя») и — особенно! — его 550-страничная книга в одиннадцати статьях под общим заголовком «Сочинения Александра Пушкина».

Что здесь можно нового сказать? — А то, что при всей все-российской известности во время жизни Белинского творчества Пушкина, которого и сам царь Николай Первый полагал первым же поэтом России, и Гоголя, представление «Ревизора» которого смотрел все тот же царь, именно Белинский в своих работах сделал их произведения всенародно узнаваемыми.

...Не следует думать, что в первой половине XIX века имена наших гениев Пушкина и Гоголя (к немногочисленным таковым позже в русской и советской литературе «присоединились» Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой и М. А. Шолохов) в массовом сознании пишущей и читающей публики воспринимались в ныне устоявшихся определениях навряде «солнца русской поэзии». В светских же околелитературных кругах, а именно они определяли тогда «общественное мнение», в отношении Пушкина его творчество перевешивал своего рода «бренд» скандальной дуэли с Дантесом, а имя Гоголя чаще ассоциировалось с высказыванием императора по поводу «Ревизора», что автор в нем выпорол всю Россию, а прежде всего самого царя.

Поэтому не будет преувеличением сказать, с учетом всех фактов и факторов отечественной литературной историографии, что Белинский в определенном смысле ускорил вхождение Пушкина и Гоголя в ранг основоположников русской литературы Новейшего времени (XIX—XXI вв. — по принятой в исторической науке градации).

В заключении отметим роль Белинского в практике современной русской критики, естественно, в рамках превалирующего и в нынешнем российском литературном процессе творческого метода критического реализма. Сейчас она, критика, поднимается из ничтожества своего 90-х годов прошедшего века, постепенно обретает свое лицо и присутствие в литературе как ее полноправный жанр.

Отрадно, что и здесь назрел момент собирания камней и очищения зерен от плевел, «толстые» журналы, а именно они традиционно являются провозвестниками и полем развития и существо-

вания литературной критики, обретают свое лицо в данном жанре. Не «растекаясь мыслию по древу», то есть не анализируя всероссийский литературный процесс в ареале критики, что требует более аргументированной и объемной работы, остановимся на родных пенатах, то есть на «Приокских зорях» и дружественном нам альманахе (де-факто журнале) «Московский Парнас».

В каждом из их номеров (выпусков) присутствует тематический критический раздел. Большой удачей для названных изданий является сотрудничество, а для «Московского Парнаса» и руководство, пожалуй, ведущего современного русского, российского (кому как привычнее...) литературного критика, в полной мере следующего традициям В. Г. Белинского, Леонида Ханбекова. Причем здесь мы имеем в виду не только его регулярные выступления на страницах обоих журналов, но и его четырехтомное собрание сочинений, а главное — продолжающуюся серию книг — очерков о творческих персоналиях, наиболее значимых современных писателях, прозаиках и поэтах, под логотипом «Созвездие России». Число таких книг уже измеряется двухзначной цифрой.

Весомый вклад вносит Ирина Кедрова, профессор, лауреат литературных премий, ведущая отделы критики в «Московском Парнасе» и в «Приокских зорях».

...Важно подчеркнуть, что «критика по Белинскому» по определению исключает элитарное выпячивание, самодовлеющий нарциссизм, «мэтровскую» снисходительность, политкорректную вальяжность, замкнутую кружковщину и местечковость, озлобленность на всех и вся, дурное и примитивно понятую идеологизацию.

Негоже серьезному критику принимать участие в запиаривании всякой околотературной чуши и в кумовстве, быть демонстративно «верноподданным», помня, что в рамках творческого метода критического реализма писатель всегда находится в конструктивной оппозиции к власти и — особенно — деньги имущим.

Еще раз повторим евангельские слова: «несть элина, несть иудея», что в преломлении к литературной критике означает: не лизоблюдствуй и не перехваливай писателей «с именем», но смотри в корень: в достоинства и недостатки их произведений. И поддержи ростки таланта у начинающего или по характеру робкого.

Настоящую колонку главного редактора, учитывая важность события, мы целиком посвятили памяти и творчеству Виссариона Григорьевича Белинского. Напомним, что на второй квартал этого года приходятся юбилеи таких выдающихся писателей, как 125-летие со дня рождения Николая Гумилева (1886—1921), 120-летие Михаила Булгакова (1891—1940), 125-летие Владислава Ходасевича (1886—1939) — кстати, не только поэта, но и заметного критика. Назовем еще Аполлона Майкова (1821—1897), со дня рождения которого 4-го июня сего года исполнилось 190 лет.

...И еще один момент. Учитывая, что в наше время еле-еле глеющей духовности произведения В. Г. Белинского читают, скорее — просматривают, едва ли не одни студенты филологической специальности и сочиняющие диссертации на темы русской литературной критики, ниже публикуем первую статью Виссариона Григорьевича о творчестве А. С. Пушкина.

Nota bene огорчительного характера, совсем не в контексте юбилеев наших великих и выдающихся мастеров слова: ранее, хотя и предположительно, обещанное департаментом культуры администрации Тульской области включение в части финансирования нашего журнала в дополнительную Культурную программу на 2011 год, увы, не состоялось.

Это, как говорится, ложка дегтя в бочку меда. Видно, у больших культуртрегеров и заботы более значительные...



## ТРИ КЛАССИКА ВЕЛИКОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Поздняя осень этого года оказалась богатой на литературные юбилейные даты. Настолько значимые, что грехом было бы упустить хотя бы одну из следующих трех: 300-летие со дня рождения великого русского ученого-энциклопедиста и родоначальника русской поэзии Михаила Васильевича Ломоносова (1711—1765); 190-летие со дня рождения гения русской литературы Федора Михайловича Достоевского (1821—1881); 190 лет назад родился великий русский поэт Николай Алексеевич Некрасов (1821—1878). Аж дух захватывает при одном перечислении имен...

В литературном признании Ломоносову несколько не повезло, хотя причина этого совсем не огорчительная: приоритет Ломоносова-ученого, точнее — первого русского ученого-энциклопедиста. Для сравнения: великий Гёте также являлся ученым-энциклопедистом, трактаты которого по естествознанию, биологии, морфологии, его знаменитое «Учение о цветах» и пр. во многом определили развитие ценных отраслей науки, но... все это отодвинуло на второй план признание литературное творчество автора «Фауста» и «Западно-Восточного дивана».

Итак, что мы, говоря «усредненно», знаем о Ломоносове-поэте? К сожалению, очень немногое и то со школьной (советской, так как за нынешнюю не ручаюсь) парты: писал оды на табельные дни императрицы Елизаветы Петровны, а пара-тройка од «досталась» и молодой императрице Екатерине Алексеевне. Не забыт был и краткосрочный император Петр Федорович в 1762 году и их с Екатериной сын — будущий император Павел Первый.

Еще помним, что сочинял Михаил Васильевич духовные оды, похвальные надписи — эпитафии, послания, стихотворения. Создал героическую поэму «Петр Великий», пару трагедий. Его же перу принадлежат и переводы из античных поэтов: Гомера, Вергилия, Лукреция, Ювенала.

Меж тем, значение Ломоносова для становления русской светской поэзии невозможно переоценить. Причем как практика, так и первого теоретика русского стихосложения. В части последнего ло-

ломоновские «Письмо о правилах российского стихотворства» и «Предисловие о пользе книг церковных в российском языке» направляли и предвосхищали труды по стихосложению многих теоретиков русской поэзии конца XVIII — начала XX вв.

В части же практики стихосложения именно с Ломоносова начинается отход от сугубой, архаичной силлаботоники и переход к ясным формам русской поэзии XIX—XX вв. Именно по «оси» Ломоносов — Державин — Пушкин преодолевалась художественно-поэтическая ограниченность классицизма в русской светской литературе.

Как отмечают многие литературоведы, в частности, А. А. Морозов (см. «Избранные произведения» М. В. Ломоносова в Большой серии «Библиотеки поэта», 1965): «...Отголоски ломоносовских стихов слышатся в «Полтаве» и «Медном Всаднике» и других произведениях Пушкина... От Ломоносова через Державина и Пушкина пролегает путь к лирическому напряжению Тютчева. «Громокипящий кубок с неба» — это ломоносовская традиция!»

*«Я знак бессмертия себе воздвигнул  
Превыше пирамид и крепче меди,  
Что бурный Аквилон сотреть не может,  
Ни множество веков, ни една древность.  
Не вовсе я умру, но смерть оставит  
Велику часть мою, как жизнь скончаю».*

...А теперь сопоставьте эти стихи Ломоносова с пушкинским их «переводом» — «Я памятник себе воздвиг нерукотворный?» — Вот это и есть поэтическая традиция в русской поэзии, которая — поэзия — обязана Ломоносову своим истинным рождением.

Думается, что не дерзким покажется следующее сравнение. Как начинающий поэт, конечно, наделенный соответствующими чертами способностей, таланта, в первых своих стихах не в полной мере адекватен в части рифмы и ритмики, соотношения мысли и образности ее выражения, то по мере творческого взросления все это выравнивается, поэзия его становится законченной и самодостаточной в рамках отведенного богом и прилежным ученичеством дарования.

Это же относится и к поэтической традиции в ее исторической генеалогии: Ломоносов — Державин — Пушкин — и так далее до «серебряного века» русской поэзии.

Достоевский и Некрасов родились с разницей в тридцать дней в одной году — в 1821-м, исторически памятным для России как год окончательного оформления декабристского движения — создания Северного и Южного обществ.

Многое, чисто внешнее, социально-поведенческое, связывало по жизни Федора Михайловича и Николая Алексеевича. И всего разница в три с половиной года в числе прожитых лет, и весьма неблагоприятная молодость: Достоевский — на каторге по делу петрашевцев, а Некрасов в полной нищете, когда, по воспоминаниям Панаевой, он снимал комнатушку, из которой хозяйка из-за хронической неуплаты вынесла всю мебель, так что свои стихи Некрасов писал на подоконнике, а спал на полу, подстелив единственное свое пальто...

Также к концу жизни оба они обрели, особенно Некрасов, как «наследник всех своих родных», достаточное благополучие. Та же Панаева в своих воспоминаниях пишет, что когда у Некрасова завершилась бедная молодость и зрелость, он стал невероятно богат, жил в роскошном доме, выписывал из-за границы дорогие охотничьи ружья и собак, а на его ужины стекался весь петербургский бомонд: литературный и дворянский. Лучший повар в столице был у Некрасова. Он словно стремился неумеренной роскошью подавить в себе тягостные воспоминания о постылых годах бедности и душевного неуютя.

И еще Достоевского и Некрасова роднила неумная страсть игрока. Но если для Некрасова карты всегда выпадали счастливыми («Сегодня с утра выиграл шестьдесят тысяч, но все их и спустил. Ничего, к вечеру наверстаю...» — по воспоминаниям Панаевой), то автору «Игрока» хронически не везло. Именно бесконечные проигрыши не дали Достоевскому возможности относительно благополучной жизни. Но это было и причиной торопливости, даже небрежности Федора Михайловича в написании своих гениальных книг.

Задолжав после очередного крупного проигрыша, Достоевский подписывал с издателем — под аванс для расплаты с долгами —

кабальный договор: за три месяца написать большую повесть. Где же тут взять время на отточенность своего пера? Сам он оправдывался: нет у меня времени и достатка, как у графа Толстого, чтобы обдумывать каждую фразу — время по договору прижимает! Подумайте непредвзято: если бы не творческий гений Достоевского, то много ли нашлось читателей «необструганных» его по грамматике и стилистике книг?

Но гений есть гений. И даже источник его личных мучений — падающая болезнь, эпилепсия применительно к людям творческим именуется болезнью гениев... И если Ломоносов явился родоначальником русской национальной поэзии, то Достоевский признан как мировой родоначальник: от жанра детектива до психологического романа. Что ни книга его, так уникальное, не имевшее доселе места, явление литературы: типология национальных характеров — три русские характера в «Братьях Карамазовых»; формирование человеческой личности в «Подростке»; «Идиот», «Преступление и наказание», «Бесы», «Игрок» — их не только невозможно спутать, но и читать-то каждую книгу можно только перенастроив свое восприятие к новому повороту творческого гения Достоевского.

Определенная антитеза ему — Некрасов. Опять же при всех, названных выше, обстоятельствах внешней их схожести. От ранних его стихов до «Кому на Руси жить хорошо» и до «Последних песен» — творческого завещания тяжело больного поэта, Некрасов, говоря современным языком, поэт — глубоко социально-нравственный. Причем эту доминанту его творчества ни на йоту не изменили ни годы его материального благополучия, ни редакторство в ведущих русских литературных журналах второй половины XIX века — высшей поры мирового признания русской литературы.

Самое существенное, что произведения Некрасова настолько глубоко национальны и не теряющие своей актуальности с течением времени, что у него «каждая строка в лыко» была и при жизни поэта, и сейчас, за сотню с лишком лет спустя. Прodelайте опыт, который не займет у вас, читатель, много времени и не потребует каких-либо усилий, а именно: раскройте любую книгу Некрасова и, как при чтении библии, наугад прочитайте любое его стихотворение, поэму, ту же «Железную дорогу», «Кому на Руси жить хо-

рошо», «Сашу»... И «примерьте» к сегодняшней русской жизни. Ответ будет один: это о нас, нынешних, написано!

...Не зря же веселые ребята-диссиденты так любили осовременивать пролог к поэме Некрасова: «Кому живется весело, вольготно на Руси? — Полковнику милиции, начальнику партийному...» и так далее в разных вариантах «осовременивания». Про нынешние же времена и говорить нечего. Того и гляди, что районный суд в Таганроге, недавно прославившийся вынесением судебного вердикта... Льву Толстому (см. «Литературную газету»), обвинит Николая Алексеевича в терроризме, отрицании общечеловеческих ценностей (то есть денег), антитолерантности, проповеди национальной, религиозной и социальной (это все статьи Конституции) розни и приговорит заочно и посмертно к пятнадцати годам каторги условно. Условно — за дворянское происхождение, столь уважаемое ныне (это как Шарикову дали столько же лет условно за пролетарское происхождение...).

Но Некрасов был не только великим русским поэтом. Не менее значимы его заслуги, опять же говоря современным языком, в качестве главного редактора сначала возобновленного им пушкинского «Современника», но особо — «Отечественных записок», которые он сделал лучшим русским литературным журналом XIX века. Впрочем, без малейшей натяжки, сюда можно отнести и век двадцатый, и век начавшийся... Ибо второго такого редактора у нас больше не было.

Из «Отечественных записок» Некрасова «вышли» все великие и выдающиеся писатели России второй половины XIX — начала XX вв., включая Толстого и Достоевского. Нелишним будет заметить, что грамматическую «небрежность» последнего во многом правил Некрасов как редактор журнала. С полным правом можно утверждать, что, продолжив дело Пушкина в «Современнике», Некрасов уже в «Отечественных записках» создал и закрепил традицию квалифицированного, творческого редактирования, которая продержалась к нашей стране вплоть до конца восьмидесятих годов двадцатого века. Увы, этому, как и многому, если не всему, лучшему в русской, советской литературе приходит на смену безвкусица, небрежность во всем: от тематики до полиграфического исполнения.

...В настоящем номере «Приокских зорь» так или иначе отмечены все три великие юбиляра. Надеемся, в части 190-летия Некрасова отзовется юбилейный Некрасовский комитет. Во всяком случае, мы предложили его руководству использовать страницы нашего журнала под юбилейные материалы.

...Поскольку нельзя объять необъятное, тем более в рамках одного номера журнала, то материалы к Юбилею Ф. М. Достоевского будут опубликованы в № 1, 2012 «Приокских зорь».



## ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПОЗНАНИЕ КАК САМОВЫРАЖЕНИЕ ИДЕАЛЬНОГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ. ПРИМЕР ДОСТОЕВСКОГО

Лев Толстой полагал поиски идеала поиском основания истинной любви к людям.

*«Истинная любовь всегда имеет в основе своей отречение от блага личности и возникающее от того благоволение ко всем людям. Только на этом общем благоволении может вырасти истинная любовь к известным людям — своим или чужим. И только такая любовь дает истинное благо жизни и разрешает кажущееся противоречие животного и разумного сознания» («О жизни»).*

Вересаев писал, как поражало цивилизованных европейцев абсолютно антипатриотическое настроение русской интеллигенции в Русско-Японскую войну. И имело место то, что этот широкий космополитизм русской интеллигенции начала века в немалой степени сформировался под влиянием страстных проповедей-статей, проповедей-трактатов Льва Толстого о христианском единении, о пагубности патриотического одушевления, неизменно приводящих ко взаимному перегрызанию глоток обманутых в самом святом людей. Диалектически разумом все можно объяснить, но кто смог за тысячелетия цивилизации хоть на версту приблизиться к объяснению: почему даже ради высоченного, с вавилонскую башню, идеала человек стремится превзойти зверя? И вот высокоцивилизованные, бесконечно логичные и разумные, воспитанные европейцы снисходительно называют Толстого талантливый варваром, а под влиянием слов этого «варвара» русская интеллигенция сплошь заражается духом пацифизма и гуманитарного космополитизма вплоть до крайностей пораженчества. Так было во все века. И снова возвращается в прошедшем. Вечное возвращение — термин большого философа\* — гуманнейшего из вопросов бытия: есть ли верный путь во вселенной любви к ближнему? Нашел ли последователей другой Лев Николаевич — князь Мышкин? А Дон-Кихот? А еще дальше, в глубине времен — Иисус Христос?

---

\* Фр. Ницше.

*«...В эпилептическом состоянии его была одна степень почти перед самым припадком... когда вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы воспламенялся его мозг и с необыкновенным порывом напрягались разом все жизненные силы его. Ощущение жизни, самосознания почти удесятерилось в эти мгновения, продолжавшиеся как молнии. Ум, сердце озарялись необыкновенным светом; все волнения, все сомнения его, все беспокойство как бы умиротворялись разом, разрешались в какое-то высшее спокойствие, полное ясней, гармоничней радости и надежды, полное разума и окончательной причины» («Идиот»).*

Здоровый скептицизм житейско-бытового обихода, а впрочем, куда как много людей и мыслящих, но немного однобоко, не преминет засомневаться: а может только вот в таких больных поступках и мерещится всякая химера, все эти гуманологии? А услужливые жизнеописания шепчут жарко и пылко: да, да! Да, все эти пророки любви к ближнему; и всепрощение, любовь — мир спасет, и старые и новые, — все они лишь больные-с люди-с: эпилептики Магомет, Достоевский, Ницше, ипохондрик Будда, да и сам Лев-то Николаевич грешным делом... пошалывал, вспомните Арзамас? Юродивый Христос, все эти неистовые ветхозаветные пророки: бредящий наяву Иезекииль, Даниил с его видением кошмара отрубленной пищащей руки. Поистине каждый из них постоянно согбенным ходил под своим «Мене такел упарсин», лишь в минуты падучей и освобождались от ужаса больного ума и воображения?

— «...Он часто говорил сам себе: что ведь все эти молнии и проблески высшего самоощущения и самосознания, а стало быть и «высшего бытия», не что иное как болезнь, как нарушение нормального состояния, а если так, то это вовсе не высшее бытие, а, напротив, должно быть причислено к самому низшему» («Идиот»).

Ну и что из того, что патология? Может лишь в болезни человек не связан по рукам-ногам цепями «здорового смысла». А что есть ваш здравый смысл, вообще, может ли он быть здоровым, если миллионы, миллиарды здоровых умом и телом людей во славу этому здоровому смыслу в любую минуту могут уподобиться гадаринским свиньям и броситься в пропасть?

— «Что же в том что это болезнь? — решил он, наконец,— какое до того дело, что это напряжение ненормальное, если самый результат, если минута ощущения, припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии, оказывается в высшей степени гармонией, красотой, дает неслыханное и негаданное дотоле чувство полноты, меры, примирения и восторженного молитвенного слития с самим высшим синтезом жизни?» («Идиот»).

Но как бы там ни было, именно в «Идиоте» идеал положительного человека Достоевского оказался тем же идеалом Толстого: кротким, вселюбящим человеком с «царствием Божиим внутри себя». И даже более того: если толстовский идеал делает акцент на нирваническое самоуглубление в совершенствование своего духа, которому подчинено смиренное тело, то князь Лев Мышкин — воплощенное человеколюбие с даром пророческим; здесь Достоевский, не мудрствуя долго, перенес Иисуса Христа (именно не Будду, созерцателя духа, отшельника, гуру — учителя избранных, созревших для восприятия учения — как у Толстого), проповедника любви в избранном народе (опять же акцент именно на избранном, не в космополисе, как у Толстого), проповедника всем и всея,— на, без небольшого, две тысячи лет вперед. Так облик Христа трансформируется в лик Мышкина.

Вересаев в первой части «Живой жизни» пишет о патологическом «неумении» художественного воплощения радостных, просто оптимистических сторон человеческой жизни в творчестве Достоевского:

*«...И так везде у Достоевского. Живую тяжестью давят читателя его туманы, сумраки и морозящие дожди. Мрачная отъединенная тоска заполняет душу. И вместе с Достоевским начинаешь любить эту тоску какую-то особенную, болезненную любовью.*

*В душе художника вечная, беспросветная осень.*

*...Прямо удивительно, как тускнеет волшебник Достоевский, когда ему приходится описывать природу радостную и прекрасную.*

*...Лексикон Достоевского поразительно богат. Но при опи-*

сании радующейся природы он как будто теряет собственные слова. Либо «волшебные панорамы» и «ласковые волны», либо еще... цитаты!

*...Но только вступит Достоевский в область мрака, туманов и дождей,— и чуждый пришелец мгновенно превращается в державного владыку...»*

По хрестоматийным утверждениям следует, что пейзажи в произведении суть конформный фон состояния души описываемых персонажей. Так вот, под стать пейзажам морозящего дождя, в серых тенях глухих дворов Петербурга Достоевского и печальные, несчастливые герои его. И, продолжая мысль Вересаева в «Живой жизни», скажем, что он великолепный мастер в создании героев патологической складки (В. Чиж издал в 1885 году книгу под названием: «Достоевский как психопатолог», где он, на основании личного опыта врача-психиатра, утверждает, что писатель был величайшим психопатологом). А патологический герой: маньяк, безумец, юродивый и пр., словом, личность в негативе, человек неуравновешенный, утративший контроль над собственной волей, вырождающийся,— такой герой и есть объект Достоевского. Поэтому постановка вопроса о «проблеме положительного героя» у Достоевского нетривиальна, вернее этот вопрос следовало бы в совсем другой терминологии выражать: патологическая личность не есть положительный герой, также она не может быть и отрицательным персонажем. Вдумайтесь: разве можно разранжировать под марки положительных и отрицательных героев Дмитрия и Алексея Карамазовых, Раскольникова, Мышкина и, чтобы не перечислять,— особенно многих персонажей «Идиота»? Исключение можно сделать лишь для героев «Бесов», где пафос обличительства отвлек Достоевского от углубления в розыск и описание патологий, и для «Подростка» в силу того, что этот характер в становлении... Это великая книга, насыщенная совершенно неожиданным у Достоевского оптимизмом.

Но суть дела не в терминологии, ибо и термин сам по себе есть символ,— просто очень свойственно человеческому мышлению исходить от замеченной тенденции, в частности, от того непреложного правила, что приемы характеристики у писателя одинаковы как при создании исчадия ада, так и непогрешимого героя без уп-

река. Так и здесь: раз Достоевский при создании образа отталкивается от отклонения, патологии души, то равно теми же средствами рисуется первый *Uebermensch*\* в литературе — Родион Романович Раскольников; концентрированное и подразделенное на три типа выражение духа русского человека — Карамазовы, и теми же средствами — светлейший, ангелоподобный лик князя Льва Мышкина, образ, которым Достоевский искупал свою «вину» за выпуск в пораженное воображение человечества галереи то буйно, то тихо мрачных индивидуалистов, бредущих по ту и эту сторону добра и зла.

Итак, в герое «Идиота» воплощена *заданность темы*: искупление христианским смирением, всепониманием и вселюбовью несовершенства мира; *цель показа*: дидактическая и оправдательная; *побуждения автора*: тоска по идеальному, положительному человеку; *средства воплощения*: исключительность (патология) героя как раздражитель устоявшихся (не принимаемых Достоевским) коллизий и содержаний характеров типичных представителей «петербургских типов» в устоявшейся же художественной интерпретации автора; *прототип*: неконформный член общины, наивный, а потому и убедительный проповедник добра и всеобщей любви, Иисус Христос; *результат*: он вернее всего выражается теми евангельскими стихами, что Достоевским взяты в эпитафию к «Братьям Карамазовым» об искуплении собственной гибелью: если же зерно попадет в добрую землю — оно погибнет, но даст многие всходы, слова, определяющие сущность христианства и смысл подвига Христа. Поскольку Достоевский исходит из заданного прототипа, то и раскрытие образа героя — князя Льва Мышкина — ведется в канве и ситуациях, сходных по общему смыслу с евангельскими; разумеется реминисценции художественно преобразованы, лишь в идее перекликаются, затемнены.

Как и Христос, князь Мышкин вводится в действие в годы первого серьезного отчета за жизнь, формирования мировоззрения, определения и обретения жизненных позиций.

«Обладатель плаща с капюшоном был молодой человек, тоже лет двадцати шести или двадцати семи, роста немного

---

\* Сверхчеловек (нем).

*повыше среднего, очень белокур, густоволос, со впалыми щеками и с легонькою, востренькою, почти совершенно белою бородкой. Глаза его были большие, голубые и пристальные; во взгляде их было что-то тихое, но тяжелое, что-то полнее того странного выражения, по которому некоторые угадывают с первого взгляда в субъекте падучую болезнь» («Идиот»).*

С такой-то внешней характеристикой князь Мышкин вступает в многоликий мир. Кто он, что он, откуда и зачем взялся? — Никто его не ждет и ничто его не ждет, так, наверное, и приходят пророки, люди не от мира сего, приходят, чтобы встряхнуть болото, смутить к любви и добру умы — почву добрую, а самим погибнуть, вернуться туда, откуда они и пришли. В романе это последнее подчеркнуто символически: от Шнейдера Мышкин пришел, к нему он и вернулся.

*«Заповедь новую даю вам», — характер князя автор недолго таит, он уже раскрывается в сцене с камердинером генерала Епанчина. И не случайно ошарашенному камердинеру приезжий князь с узелком проповедует заповедь: «Не убий!» — первую заповедь христианства. «Убивать за убийство несомерно большее наказание, чем самое преступление. Убийство по приговору несомерно ужаснее, чем убийство разбойное (Вспомните статьи Льва Толстого о смертной казни).*

*...Кто сказал, что человеческая природа в состоянии вынести это без сумасшествия? Зачем такое ручательство, безобразное, ненужное, напрасное. Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: «Ступай, тебя прощают». Вот этакой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил. Нет, с человеком так нельзя поступать!» («Идиот»).*

Кстати, в «Идиоте» более всего из всех произведений, минуя «Записки из мертвого дома», моментов к обращению к собственной биографии Достоевского. Это и понятно, выражая свой идеал человека, всякий по необходимости должен отталкиваться от самого себя; чужими чувствованиями здесь не обойтись... Быть может, гражданская казнь Достоевского была тем мигом, которых в жизни

лишь несколько и бывает (у большинства же и вообще не бывает), и которые неотступно стоят на страже в том проходе из активного сознания в подсознание, что всегда наготове и до смертного часа накладывает свою руку на каждое мыслительное движение. В только что цитированном месте Мышкин ужасается — Достоевский устами князя — чувству осужденного на смерть, приготовившегося и помилованного. И через некоторое время действия романа он вновь обращается к этому ужасу воспоминания:

*«Этот человек был раз взведен, вместе с другими, на эшафот, и ему прочитан был приговор смертной казни расстрелянием, за политическое преступление. Минут через двадцать прочтено было и помилование...»* («Идиот»).

Неотступно герой Достоевского убеждает: нелеп, негармоничен мир, где царствует отищение. (Сравните каторжников Достоевского и Жана Вальжана?).

*«Горе тому, кто соблазнит единого из малых сих!»* — христианская заповедь эта подразумевает несовместимость учения о добре и любви с индивидуалистическим, кастовым построением общины. Навыки ж; эгоизма и косности закладываются в детстве. Вот этот-то евангельский эпизод отращения «малых сих» от дурного примера и подстрекания: взрослых, но злых и неразумных (в христианском смысле), вспоминает князь Мышкин, рассказывая о Мари. Особенно этот эпизод можно понять, вспоминая, что сам Достоевский очень любил детей, как любят их все те, кто мучительно воспринимает ложь и лицемерие окружающих людей, кому ясны и открыты все непривлекательные стороны обычной душевной жизни человека. Юродивый, «идиот», безумец — у Достоевского это символ человеколюбца, носителя христианских идеалов. Он смешон, лишь дети, природы еще не испорченные, непосредственные, ангелы души и мысли, существа нравственно чистые, любят равного себе по духу, бескорыстную, любви ко всем и всея. Все это раскрывается в эпизоде с Мари.

«Положительный» герой Достоевского в лучших чертах раскрывается именно в разговорах с «малыми мира сего», а в романе это и Мари, и швейцарские детишки, это Аглая, Настасья Филипповна, Рогожин, генеральша Епанчина, все те юные и отнюдь

не юные, в ком не возобладала полностью испорченность, что в переводе на язык обычного, «практического» человека означает: «еще детство в нем не выветрилось!»

Софья Ковалевская в «Воспоминаниях детства» пишет о знакомстве ее и ее сестры Ани с Достоевским, что в первую встречу, в присутствии их матери, решившей устроить обычный светский прием писателя, тот нервничал, нарочито грубил и в конце концов через полчаса встал и ушел.

*«Однако, дней пять спустя, Достоевский опять пришел к нам и на этот раз попал как нельзя более удачно: ни матери, ни тетюшек дома не было, мы были одни с сестрой, и лед как-то сразу растаял. Федор Михайлович взял Анюту за руку, они сели на диван и тотчас заговорили как два старых, давнишних приятеля. Разговор уже не тянулся как в прошлый раз, с усилием переходя с одной никому не интересной темы на другую. Теперь и Анюта, и Достоевский как бы торопились высказаться, перебывая друг друга, шутили и смеялись».*— В подтверждение сказанного выше. Эти воспоминания Ковалевской очень ценны для понимания обширного автобиографизма романа «Идиот»; чтобы не перечислять моменты схожести, приведем лишь фразу из объяснения сестры Софьи Ковалевской, Анюты, по поводу отказа последней на предложение Достоевского:

*«...— Вот видишь ли,— начала она, видимо, подыскивая слова и затрудняясь: — я, разумеется, очень люблю его и ужасно, ужасно уважаю! Он такой добрый, умный, гениальный!— она совсем оживилась, а у меня опять защемило сердце,— но как бы тебе объяснить? Я люблю его не так, как он... ну, словом, я не так люблю его, чтобы пойти за него замуж!— решила она вдруг».*

Очень много схожих мотивов в высказываниях Аглаи. Сопоставляя воспоминания современников, личность Достоевского-писателя и Достоевского-человека, а также конечно-заданную цель показа образа Льва Мышкина, можно утверждать: Достоевский (на личной своей жизни, наблюдениях и анализе обычных житейских ситуаций) пришел к убеждению, что обычная форма любви личной, плотской для положительного, идеального человека является источником искупительного страдания, существует замкнутый

круг: идеальным человеком добра и любви может быть лишь человек не от мира сего, «идиот», «юродивый». Лишь он способен на действенную проповедь всеобщей человеческой любви. Любовь мужчины к женщине — лишь частная, малая сторона этой великой вселюбви; естественно, что такой глашатай вызывает и любовь в женщине, но последняя, в силу естественного назначения к продолжению рода человеческого, не может не обратиться к частности, отвращаясь от общности. Она начинает испытывать любовь к человеку не от мира сего, носителю добра и любви.

Тот же, понимая личную любовь как составную частицу любви всеобщей, отвечает ей. Возникает невольная любовная коллизия, но в силу различных конечных устремлений эта любовь никому не приносит почти ничего, кроме страданий и терзаний. «Почти», ибо «идиот» и в страданиях находит искупительное добро, а добро радует...

Случай с сестрой Софьи Ковалевской многое подтверждает.

Есть в романе сцена, когда в смешанном обществе у Настасьи Филипповны устраивается некое салонное подобие лютеранского публичного каения в грехах, пресловутое *пети-жэ*; эта сцена тоже не без второго смысла: кто-то под тезисом «самый гадкий поступок» выставляет себя в благороднейшей, выгоднейшей ситуации, Кто-то откровенно любит, испытывая мазохическое наслаждение своими мерзостями, кто-то считает нужным отмалчиваться. Несомненно, князь, при его страсти к монологическим изложениям, вряд ли бы воспользовался такой возможностью в таком собрании слушателей... Но князь — как вовсе отсутствует в этой сцене и не без основания: этот чистый человек не может что-либо припомнить греховного, содеянного в жизни. И если Фердыщенко испытывает *embarras de richesse* (затруднение из-за большого выбора, фр.), то князь, вполне вероятно по свойственному чутким людям негативизму, испытывает это же *embarras de richesse*, но только из-за большого выбора противоположных дурным поступков в своей жизни...

Чистота помыслов князя Мышкина — большей частью от идеализированного восприятия жизни, да он ее и не знает вовсе: что он мог видеть в горной швейцарской деревушке? Собственно, только с приездом в Петербург он и начинает узнавать действительную жизнь, его так скоро и погубившую, проповедника любви, добра, идеалиста. Он идет от бога доброго, справедливого, его ис-

кренняя религиозность — это то, что потом оформится в учение Толстого как царство Божие внутри вас:

*«Сущность религиозного чувства ни под какие рассуждения, ни под какие проступки и преступления и ни под какие атеизмы не подходит: тут что-то не то, и вечно будет не то: тут что-то такое, обо что вечно будут скользить атеизмы и вечно будут не про то говорить. Но главное то, что всего яснее и скорее на русском сердце это заметишь, и вот мое заключение!»* («Идиот»).

Естественно вполне, что восторженный идеализм князя всколыхнул наиболее чувствительные души (ведь не только бури нарушают покой души...). В природе человека ко всякому необычному явлению искать прототипа, не замедлило это сказаться и в окружении Мышкина, тем более, что имя его прототипа, как идеалиста от добра, известно было с детских лет: Дон-Кихот. Так получает князь новое крещение в роли «рыцаря бедного». Поясняет Аглая: *«Рыцарь бедный» тот же Дон-Кихот, но только серьезный, а не комический*. Мышкин, более чем Дон-Кихот в смысле христианского понимания любви к ближнему, в знаменитой сцене вымогательства именем «незаконного» сына Павлицево-Бурдовского, сцене подстать прощения Христом предавшего его Иуды, герой романа почти что декларативно и очень художественно-иллюстративно заявляет о своей практической приверженности заповеди «возлюби врага своего», и итог: неукоснительное следование этой заповеди ведет к полному раскаянию «нигилистствующих» мздоимцев, более высокие чувства возобладают в слабодушном подложном сыне Павлицева и даже в озлобленном, умирающем Ипполите. Последний является подтверждением девиза: *«В любом, самом последнем негодяе где-то глубоко-глубоко спрятано доброе, остаток невинности детства и юности»*. Даже простецкий, откровенный лжец Келлер раскаивается в своих «двойных мыслях», некое благородство вспоминается в его раскаленной вином голове.

Князь бесконечно прощает и возлюбил как брата даже Рогожина, евангельским же прототипом которого является Иуда (поцелуй Иуды — обмен крестами князя и Рогожина). Два эти человека переплелись, обменялись не только крестами, но и душами. Они поставлены по отношению друг к другу в ситуацию, столь хорошо

разработанную совершенными экзистенциалистами: «палач и жертва». И так они шли до конца — оба до безумия:

*«По крайней мере, когда, уже после многих часов, отворилась дверь и вошли люди, то они застали убийцу в полном беспомоществе и горячке. Князь сидел подле него неподвижно на подстилке и тихо, каждый раз при взрывах крика или бреда больного, спешил провести дрожащею рукою по его волосам и щекам, как бы лаская и унимая его. Но он уже ничего не понимал, о чем его спрашивали, и не узнавал вошедших и окружающих его людей. И если бы сам Шнейдер явился теперь из Швейцарии взглянуть на своего бывшего ученика и пациента, то и он, припомнив то состояние, в котором бывал иногда князь в первый год лечения своего в Швейцарии, махнул бы рукою и сказал бы, как тогда: «Идиот!» («Идиот»).*

Положительный герой в творчестве Достоевского не единичен: это Подросток, Алеша Карамазов, ряд неглавных персонажей в романах и повестях, наконец, и князь Мышкин. Писатель искал «правильного» человека в обладателе христианских качеств доброносителя, проповедника всечеловеческой любви, сострадания, непротивления злу, как воспитательного средства. Алексей Карамазов и Лев Николаевич Мышкин наиболее близки к идеалу, последний — даже чересчур близок...

Выше уже говорилось о сходстве и различии идеалов положительного героя у Достоевского и Толстого, но герой «Идиота», может быть, более всех других героев его и самого Толстого подходит под тип человека высшего порядка, описанного в качествах своих в религиозно-философских трактатах Толстого.

Можно без конца приводить аргументы против христолюбивой концепции положительного героя у Достоевского, но почему же в истории человеческой навечно остаются Дон-Кихоты **живыми** людьми, а великие покорители полумира — лишь каменными изваяниями? Создается страннейшая до абсурда ситуация: все люди цивилизованного мира знают, любят и одобряют Дон-Кихота, многие знают и князя Мышкина, абсолютно все знают Христа (правда, намного меньше знают его непрепарированное учение). Все добрые качества и задатки в людях сызмала возрастают и крепнут по примерам этих идеалов. Но одновременно с этим существует и ус-

тоявшееся, и поддерживаемое мнение, что-де Христос древен и наивен, Дон-Кихот смешон, Жан Вальжан — обычная выдумка французского романа, князь Мышкин — идеалист с реакционными монологами и пр. Но отчего, взрослея разумом, люди вновь и вновь возрождают в душах своих прежние идеалы? И так ли односторонне глупы были Достоевский и Толстой, рисуя своих героев, положительных в их замыслах; словно мысли их работали по ранжиру: на первый-второй рассчитайсь! Первые — умные и проницательные, вторые — заблуждения, реакционность, недалечность *etc.*

Человек един, если он не шизофреник, и если он глуп, то глуп во всем, а если это великий талант, то талант на все наложит печать свою, и не только внешнюю, как принято считать, но именно **на мысль**, на внутреннее содержание. И мера таланта определяется не расхожими хрестоматийными характеристиками, а тем, во скольких душах единая **цельная** мысль автора найдет второе «Я». И что можно поделаться с собственной мыслью, если человек, давно вышедший из униформы напыщенного школьника, перебрав все возможные формы «пути жизни» к достижимому приближению к идеалу — не будем громко говорить: совершенного человека, пусть — просто гармоничной, гуманитарной личности, к изумлению своему, вновь возвращается к единственному пути, некогда наспех и по чужому изложению прочтенному и отброшенному в возрасте все того же напыщенного от гордости собственного мизерного знания жизни школьного мундирчика.

Можно, конечно можно было (и это вполне было под силу Достоевскому, и он это понимал прекрасно) лишить князя Мышкина смешных черт, сделать его пообразованней, научить ловко танцевать, избавить от падучей, обречь его проповеди в менее голую форму. И что ж осталось бы тогда от идеала писателя? Всякие теории разумного эгоизма? Вот уж истинно теория для идеала, только исповедующие ее чаще зовутся более крепкими терминами. Идеал он тем и хорош, что заставляет стремиться к совершенствованию души, а не системы устройства против угона личного автомобиля. Хотя и это — не лишнее практического смысла занятие.

Проблема возникает тогда, когда автор ее не может однозначно представить: чего же он хочет; по-моему, именно в «Идиоте» этот вопрос Достоевского не мучил, он просто выражал свой идеал.

**ВТОРИЧНАЯ ИДЕЯ КАК МЕТОД  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОЗНАНИЯ.  
РОЛЬ БЕССОЗНАТЕЛЬНОГО —  
«ЛЕГЕНДА О ВЕЛИКОМ ИНКВИЗИТОРЕ»  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО**

Зигмунд Фрейд в своей работе о Достоевском замечает, что *«Братья Карамазовы» — величайший роман из всех, когда-либо написанных, а «Легенда о Великом Инквизиторе» — одно из высочайших достижений мировой литературы, переоценить которое невозможно».*

Отзыв выдающегося психолога побуждает внимательно проанализировать главу пятую второй части романа — «Великий Инквизитор» — и проанализировать в ракурсе основного интереса Фрейда: роли бессознательного в человеческом поведении и деятельности. Так возникает гипотеза о вторичной идее, как методе художественного познания, доминантой которого являются установки бессознательного (БСЗ).

Что есть понятие вторичной идеи? — Это не диковинка, не отыскание, не придумывание малосущественного нюанса художественного творчества, это явление хорошо знакомое всякому читающему, воспринимающему тексты равно и наивно, и контекстуально.

Древнейшие библейские книги Торы рассказали о полной падений и взлетов, несчастий и земных радостей судьбе Иосифа из времен египетского пленения Израиля. История Иосифа стала в европейской и европоцентристской культуре символом, идеей судьбы еврейского народа, обреченного на тысячелетнее повторение переменчивой судьбы Потифарова раба. А Томас Манн, воспользовавшись легендой об Иосифе, препарировал эту первоначальную идею, дав ей в «Иосифе и его братьях» вторичное истолкование: жизнь человека в ее целостности, как противоборство воли к жизни и стихийности ее фатума.

Джон Мильтон в «Потерянном рае» библейскую идею неотвратимости наказания за попытку бунта против единого бога, единовластителя, препарировал как идею богоборства, искупления трудом и любовью всякого греха человеческого — игрушки в руках слепой судьбы.

Речь идет не о вторичном использовании сюжета, о чем говорилось в разделах, посвященных рассмотрению мифов, хотя здесь она налицо. Речь идет именно о вторичности идеи. Это намного сложнее, чем повторное использование сюжета, ибо если последнее есть просто рабочий инструмент художественного мышления, то вторичность идеи суть трансформация идеи первоначальной, как правило, дающая более универсальное решение художественно-философской задачи, создаваемая субъектом мышления по законам, не всегда (зачастую — почти всегда) явно осознаваемым самим творцом.

...И довольно трудно нащупать подход к раскрытию закономерностей оформления вторичной идеи.

*«Тогда Иисус возведен был Духом в пустыню, для искушения от диавола. И, постившись сорок дней и сорок ночей, напоследок взалкал. И приступил к Нему искушитель, и сказал: если Ты Сын Божий, скажи, чтобы камни сии сделались хлебами. Он же сказал ему в ответ: написано: «не хлебом одним будет жить человек, но всяким словом, исходящим из уст Божиих» (Второз. 8, 3). «Потом берет Его диавол в святой город, и поставляет Его на крыле храма, И говорит Ему: если Ты Сын Божий, бросься вниз; ибо написано: «Ангелам Своим заповедает о Тебе, и на руках понесут Тебя, да не преткнешься о камень ногою Твоею» (Псал. 90, 11—12). «Иисус сказал ему: написано также: «не искушай Господа Бога твоего» (Второз. 8, 16). «Опять берет Его диавол на весьма высокую гору, и показывает Ему все царства мира и славу их, и говорит Ему: все это дам Тебе, если, падиши, поклонишься мне. Тогда Иисус говорит ему: отойди от Меня, сатана; ибо написано: «Господу Богу твоему поклоняйся, и Ему одному служи» (Второз. 6, 13). «Тогда оставляет его диавол; и се, Ангелы приступили и служили Ему» (Матф., 4, 1—11).*

Одно из центральных, выразительнейших по силе логики, мест христианских Евангелий; постулат самосмирения, свободы духа и апостольского аскетизма. От него пришли к нам через две тысячи лет христианского примата закон и этика, все мышление современного человека: вера в силу духа, горение души, их конечная и личная победа над плотью, духовного над мирским, обыденным, идеа-

лизм веры в будущее, раскрепощение личности, самозабвенный патриотизм, смирение гордыни, равенство перед инстанциями императивных категорий бытия, скромность души и потребностей тела, бескорыстие, любовь к ближнему и человечеству и пр.

Два источника лежали в основе выработки канонов христианства и воплотившихся в диалоге духа-искусителя пустыни и Христа: монотеистическая идея иудаизма, где вся мораль, этика и законы растворяются в едином корне: боге духа, исходя от него же, идея, полно выражаемая словами: *«Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе... Посему ты уже не раб, но сын; а если сын, то и наследник Божий чрез Иисуса Христа»* (Посл. к галатам апостола Павла, 3, 28-4, 7).\*

Другим же источником явился исторический процесс финала рабовладельческой формации позднего античного мира, по духу движущих сил совпавшим с европейским распространением морали иудаистского монотеизма.

...И еще одно предварение: человечеству свойственно поверять современную ему реальность, отстраняя себя мысленно в философских или художественных фантазиях, на определенную историческую дистанцию: в будущее либо в прошлое, либо используя иное их сочетание; вариантов масса, это хорошо известно: Этьен Кабэ в «Икарии» оставил героя в его времени, но перенес саму Икарию из будущего в то же самое время; Фрэнсис Бэкон сопоставил две параллельно разворачивающиеся, но изолированные цивилизации («Новая Атлантида»), Мерсье и В. Ф. Одоевский перенесли героев, соответственно, в третье («2440-ой год») и в пятое («4448-ой год. Петербургские письма») тысячелетия. Известно, что сделали Томас Мор, Кампанелла... Михаил Булгаков перенес Ивана Грозного в период НЭПа, а Уэллс в «Машине времени» дал картину динамичного процесса перенесения, а устремив его по времени в бесконечность, доказал ту простую истину, что, удаляясь в прошлое ли, в будущее, обнаружим, что они в конце концов смыкаются. Прекрасный образец художественного обоснования замкнутости пространственно-временной эволюции мироздания.

---

\* Все цитаты из Нового Завета.

«...В великолепных аутодафе  
Сжигали злых еретиков» («Братья Карамазовы»).

Достоевский производит сложную трансформацию первичной идеи европейской цивилизации: от испытания Христа духом пустыни, Сатаной, — помещая объект испытания в XVI-й век, век преломления христианских догматов, когда к христианским заповедям и имени Христа, но уже от Сатаны, присовокупляются, а на деле полностью переворачивают их, новые идеалы, которые с тех пор, полярно заповедям первоначального христианства, составляют существенную часть современного бытия человечества.

Тайну из тайн открывает Великий инквизитор Христу, явившемуся народу в Севилье и схваченному святой инквизицией: уже давно, много веков тому назад апостольская римско-католическая церковь отпала от бога и стала земным учреждением Сатаны.

Христос вновь посещает землю, внимая полуторатысячелетнему ожиданию человечества. Что вынуждает его прийти к людям не в виде предсказанного пророками Ветхого завета мессии, время которого еще далеко, но в прежней своей ипостаси: укрепить дух веры и, возможно, еще раз принять на себя накопившиеся грехи людей? Иван Карамазов полагает причину в усилившихся кознях Сатаны, в помощь которому вступила и Лютерова ересь, и усталость ожидания, жажда чуда человечества.

Иисус вправе был ожидать легкого закрепления своей, той давней победы над духом сомнения: посеянные им зерна в землю добрую умерли, но дали много плодов (Иоан. 12, 24 — эпиграф к «Карамазовым», любимейшие евангельские стихи Достоевского и Толстого): мировую по значимости и распространению христианскую религию. Именно поэтому он начинает со стереотипа: повторяет над семилетней девочкой «талифа куми» и повторяет чудо воскрешения Лазаря. Но это остается его единственным подвигом; более могучая сила, чем прокуратор Понтий Пилат, книжники, фарисеи и иудейские первосвященники, противостоит сыну божьему: ему противостоят его наследники духа на земле: церковь, созданная его идеологом-апостолом Петром, и ее святая инквизиция. Первое и последнее чудо вновь вочеловечившегося Христа наблюдает Великий инквизитор и «...он все видел, он *видел как поста-*

вили гроб у ног его, видел, как воскресла девица, и лицо его омрачилось. Он хмурил седые густые брови свои, и взгляд его сверкает зловещим огнем. Он простирает перст свой и велит стражам взять его. И вот, такова его сила и до того уже приучен, покорен и трепетно послушен ему народ, что толпа немедленно раздвигается перед стражами, и те, среди гробового молчания, вдруг наступившего, налагают на него руки и уводят его. Толпа моментально, все как один человек, склоняется головами до земли перед старцем инквизитором, тот молча благословляет народ и проходит мимо» («Братья Карамазовы»).

Сдержанная экспрессия этих слов Достоевского в сочетании с глубокой идеей всепокорности массы, толпы кажутся той канвой, на которой впоследствии были построены притчи Франца Кафки, и наиболее последовательной — притчи о чужаке, захватившем власть над кораблем.

И повторяется сцена суда Христа, но совсем в иной ипостаси, уже не Пилат вопрошает его: что есть истина? Но его сурово судит, осуждает 90-летний аскетичный монах, и уже близко-близко, к утру время, когда второй раз сбудется для сына Божия то страшная минута, когда «подняли вверх и третий крест, несколько непохожий на другие, с большой доской, на которой виднелась надпись: «Царь Иудейский!» (Г. Данилевский «Мария Магдалина»). То страшное *qui pro quo*, недоразумение, о котором просит брата Алеша Карамазов; глубокая религиозность его сопротивляется адогматичности мышления Ивана.

А вот дальше начинается собственно вторичная идея Достоевского: словами Великого инквизитора он трактует, раскрывает, буквально разжевывает — что в его характерной манере — то, что ум его прочитал между строк; для ума тонкого, пытливого, склонного к развитию темы до бесконечности выводов и обобщений зашифрованных Евангелий. Что же принципиально нового, даже диаметрально противоположного — а это именно и сделало «Легенду» исключительным явлением мировой художественно-философской мысли — сказал Достоевский в толковании образа Христа? Что Сын Божий, вообще говоря, своим вочеловечением принес людям только беспокойство, что он лишний в среде людей?

Но это ясно и из Евангелий; ведь в Иудее его осудили не только суд первосвященников, суд религиозный, но и суд народа: ведь это народ, учимый и любимый Христом, кричал: распять, распять его, а разбойника помиловал. И только Пилат, человек посторонний, чужеродный и рациональный разумом римлянин, видел нелепость приговора над Христом, но именно этот рационализм, соблюдение иерархии начальников земных, а не небесных, и позволил запугать его хитроумному синедриону.

И точно так же в Севилье народ рукоплескал бы на «великолепном аутодафе» сожженного Спасителя. В том-то и грустная истина, что провозвестники духа всегда лишние, ибо о них сказано как о зерне, павшем в землю и погибшем, но давшем много плода. В этом смысл искупления грехов многих личным страданием.

Это все истины настолько известные, что ни о какой вторичности идеи у Достоевского речь бы не шла, коль скоро речь Великого инквизитора осталась бы повторением сказанного уже Христу 15 веков назад Пилатом и Анной.

Великим открытием Достоевским истинного содержания Евангелий\* была идея о врожденном в человеке примате телесного над духовным, символами которых являются предпочтение хлеба перед свободой, жажда чуда перед верой в личного духовного бога, стремление идти в стаде, лишь бы не знать мук выбора. Не зря католические средневековые теологи именно в свободе выбора полагали гибель христианского начала в человеке. Не следует забывать, что этому учила «сатанинская» — по Достоевскому — апостольская римско-католическая церковь.

Именно это откровение Достоевского, слившись с религиозной и пессимистической установкой философии Кьеркегора, создали основу новейшего экзистенциализма: от Льва Шестова и ранней франкфуртской школы до Камю, Сартра, Хайдеггера.

---

\* Здесь используется прием ретроспекции; разумеется, апостолам, писавшим канонические Евангелия, или тем авторам, которыми гиперкритика замещает апостолов, мировоззрение Достоевского было бы чуждым да и не под силу, однако откровением вторичной идеи называем именно органический и единственно верный вывод из никогда еще не сказанного, но требующего полной договоренности...

Кардинал, Великий инквизитор, сам есть земное повторение Христа; как и последний, он был искушаем страшным духом пустыни, он был аскетом, как и сын Божий, но он понял ту истину, которую Христос постичь не мог, ибо он только послание целенаправленного Духа, возвеститель истины, оставшейся для людей чуждой абстракцией. А Великий инквизитор был человеком по плоти и познал устремления человека. Он познал, что Сатана был побежден Богом в духе, но оказался победителем в теле, низвергнут падшим ангелом в преисподнюю, а преисподней оказалось телесное в человеке. Итак, не дано духу оторваться от плоти и воспарить над нею — вот существо человека.

Каждый из собеседников понимает и читает мысли другого дословно. Им неинтересно и совсем не нужно что-либо говорить, если только... для читателя, а потому Христос, уже все сказавший тысячелетия тому назад, может уступить место высказываниям последователю его по словам, но последователю Сатаны по духу. И оба они понимают, что второе пришествие Христа абсолютно излишне, это все равно, как войти в храм Сатаны, это почти неприлично, почти назойливость. Молчание Христа есть и согласие со всеми словами инквизитора.

Как изменилось положение Христа с евангельских времен? Торжествующий дух правоты и предчувствия искупляющего жертвования сменился на дух сознания своей ненужности. Христос, уже не нужный людям, становится тенью и, если бы он сказал хоть слово в разговоре с Великим инквизитором, то вместо царственного, божьего, торжествующего: «Ты сказал!» — в севильской тюрьме прозвучало бы: «Да, ты так сказал».

*«— А пленник тоже молчит? Глядит на него и не говорит ни слова? — Да так и должно быть во всех даже случаях, — опять засмеялся Иван, — Сам старик замечает ему, что он и права не имеет ничего прибавлять к тому, что уже прежде сказано» («Братья Карамазовы»).*

Христос не может ничего прибавить к ранее сказанному, ибо изменить что-либо в духе христианского учения будет чудом, а чудеса были отвергнуты им самим, ибо они отвергают свободу веры — камень, на котором он построил все здание христианства. Так говорил инквизитор. А свобода? Она осталась иллюзией, ибо

свобода людям противопоказана, и люди дождаться не могли, пока эту свободу духа не взял у них Сатана, действительно освободив их для свободной жизни тела, что только и нужно человеку. И что может на это сын Божий возразить? Он увидел людей 15 веков спустя и понял всю тщетность своего борения за свободу духа, веры их... А самое главное, все это имеет прецедент в самой истории вероучения свободы духа: не может быть счастлив бунтовщик; не был им небесный протестант Сатана и земная пара родоначальников человечества. Так чем было искушение Христа великим духом в пустыне, «страшным и умным духом, духом самоуничтожения и небытия»? — до каких откровений и прозрений священной истории доходит писатель: Христос был послан Богом на землю, чтобы на себе, как на подопытном кролике или морской свинке, подтвердить ту истину, что дух, несклоняемый императивом тела, плоти есть иррациональность, абстракция, мечта и сказка.\*

Христос, идеальная богова модель человека, не понял своего предназначения и до конца выполнил свою роль подопытного, лакмусовой бумажки. А искушения Сатаны, эти три его вопроса, и были проверкой идеализма богосына, ибо заключали в себе великое: «Уж по одним вопросам этим, лишь по чуду их появления, можно понимать, что имеешь дело не с человеческим текущим умом, а с вековечным и абсолютным. Ибо в этих трех вопросах как бы совокуплена в одно целое и предсказана вся дальнейшая история человеческая и явлены три образа, в которых сойдутся все неразрешимые исторические противоречия человеческой природы на всей земле» («Братья Карамазовы»).

Итак, нет, не было и не будет ничего более невыносимого для человека, чем свобода. Ибо в силу законов природы, сложных социально-экономических законов бытия, для всех людей, кроме одного, да и то отчасти — Робинзона Крузо — существует альтернатива: хлеб или свобода, первым живет плоть, дух вторым, и доколе дух

---

\* Сюжетное (романическое) воплощение идеи проверки неидеального образа человека находим в «Новом Нечистом из Самого пекла» Антона Таммсааре, где посланный на землю в образе человеческого апостолом Петром Нечистый из преисподней для искупления своих грехов и дарования райской жизни, не может выполнить условия праведной жизни, ибо сама жизнь среди людей неотвратимо приводит к греху — условию выживания и сохранения личности.

живет в теле, а не наоборот, до тех пор человек выбирает хлеб. Христос гордо и наивно отверг искушение Сатаны дать людям хлеб, ибо считал, что любое чудо, даже столь гуманное, как превращение камней в хлеб, снизит престиж бога-духа и отнимет у людей свободу. А зачем она: на камнях голодной пустыни? — «Ты возразил, что человек жив не единым хлебом, но знаешь ли, что во имя этого самого хлеба земного и восстанет на тебя дух земли и сражится с тобою и победит тебя и все пойдут за ним...» («Братья Карамазовы»). К сожалению, слишком человеческое: «Накорми, тогда и спрашивай с них добродетели!» Потому-то трудно искать добродетель в голоде и нищете тела; в голоде и нищете духа она, серенькая мышка добродетели, куда более частая гостья.

Вересаев в «Живой жизни» упорно подчеркивает метафорическую, стилистическую бедность Достоевского, но исключение ли это? — речи-обличения Великого инквизитора, расцвеченные необычайными цветами литературных тропов; быть может, вдохновение раскрытия больнейшего во всю творческую жизнь писателя вопроса, подстегивало его перо? Кто и что можно сказать определенно. А на всякую догадку есть свой, еще более страшный «дух отрицания» — гиперкритика...

Но даже не то самое страшное, что предлагал не понимающий внутренней сущности человека земного Христос, говоря: не хлебом единым жив человек. И не только говоря, но содействовав этому в первое свое посещение земли. Это — создание элитарности духа. Ибо миллионы и миллионы слабых духом откажутся от свободы, если в обмен им предложат хлеб, всегда найдется элита духа, те, от силы десятки тысяч, что презреют хлеб земной и пойдут за духовным вождем ради хлеба, небесного. И тогда произойдет самое страшное: пренебрежение миллионами ради тысяч, хорошо если не десятков, а то и, единиц. Так Достоевский предугадал элитарность духа: идеологический тоталитаризм — реальное пугало XX века, так «блестяще» подтвердившийся в германском фашизме и еще более — сионизме.

И Великий инквизитор говорит о выходе, который подсказала человечеству сама история эволюции человеческой души и человеческого общества и что легло в основу управления этим современным обществом: обман масс великими идеалами, создание иллюзии

свободы при наличии хлеба для всех. Это то, что называется демократией. Но управлять обманутым народом будет не элита духа, а элита страдающих ложью ради них, песчинок, миллионов...

Весь Ницше заключен в нескольких страницах легенды о Великом инквизиторе: «...Приняв «хлебы», ты бы ответил на всеобщую и вековечную тоску человеческую как единоличного существа, так и целого человечества вместе — это: «пред кем преклониться?» Нет заботы непрерывнее и мучительнее для человека, как, оставшись свободным сыскать поскорее того, пред кем преклониться» («Братья Карамазовы»).

Чудо, тайна и авторитет — вот силы, способные сделать массы послушными, и, по-своему, счастливыми: иметь хлеб, отдать ненужную свободу и совесть управляющей элите, чувствовать, что вожди их есть единственно достойные и надежные субъекты власти над ними, «миллионами счастливых младенцев».

Христос отверг все три искушения Сатаны, не дал людям ни чуда, ни тайны, ни авторитета.

Легенду о Великом инквизиторе легче всего объяснить как логическое обоснование Достоевским своих воззрений, их сущности, мировой истории и роли масс и вождей в ней, роли и предназначений императивных идеологий. И объяснение будет совершенно верное; говоря же об истоках подобного мировоззрения писателя, понятно, будет уместно упомянуть о ненависти его ко всему нероссийскому, неправославному и особая ненависть к римско-католической церкви, западному рационализму — в противовес русской карамазовщине.\* Будет упомянуто о Достоевском, как о

---

\* Карамазовщина — суть стихийная, ищущая, неорганизованная еще воля русского народа. Проницательный Ницше удивительно верно понимал это и писал в унисон Достоевскому, что сильнее и изумительнее всего воля в России, «в том огромном промежуточном государстве, где Европа как бы впадает обратно в Азию». А посему Ницше ратует за предотвращение русской опасности, введение в ней европейского рационализма: «Нужны не только войны с Индией и осложнения в Азии, чтобы Европа освободилась от величайшей опасности, нужны внутренние перевороты, распадение государства на мелкие тела и, прежде всего, введение парламентского идиотизма, и еще обязательно для каждого читать за завтраком свою газету» (Фр. Ницше «По ту сторону добра и зла»).

психопатологе психологии массовой души, его неприятию идей социального равенства и пр.

Все это, конечно, будет верным и справедливым... но, если бы мы говорили о «Легенде», как о философском трактате, а о Достоевском, как о мыслителе-моралисте. Но мы-то говорим о художнике, художественном произведении — легенде об инквизиторе, художественном воплощении вторичной идеи.

В современной психологии искусства художественное творчество, познание и самовыражение, рассматривается как возможное сочетание восприятия, эмоционального переживания и художественной фантазии:

$$[\text{Худ. творчество}] = \text{mod}_2 \{ \text{восприятие; чувство; фантазия} \}. \quad (1)$$

Как видим, любая из реализуемых здесь схем является неявной относительно роли БСЗ, оперируют только понятиями активного сознания (СЗ). Ибо формула (1) есть формула сочетаемости факторов художественного творчества, активно осознаваемых, предполагающих значительную, но неявную роль БСЗ:

$$\begin{aligned} \{ [\text{Худ. творчество}]; \text{БСЗ} \} &= \\ &= \text{mod}_2 [ \{ \text{восприятие; чувство; фантазия} \}; \text{БСЗ} ]. \end{aligned} \quad (1a)$$

Поскольку же (1a) в рамках классической психологии искусства не разрешимо относительно роли БСЗ, не представимо в виде

$$\begin{aligned} [\text{Худ. творчество}] |_{\text{БСЗ}} &= \\ &= \text{mod}_2 [ \text{восприятие} |_{\text{БСЗ}}; \text{чувство} |_{\text{БСЗ}}; \text{фантазия} |_{\text{БСЗ}}; \text{БСЗ} ], \end{aligned} \quad (2)$$

то оценка влияния БСЗ на художественное творчество остается лишь догадкой. Именно трудность разрешения (1a) относительно БСЗ и продиктовала Фрейдю отступничество от исследования художественного творчества методами психоанализа.

Желая представить (1) в явной относительно БСЗ форме (2), установить прямое влияние неосознаваемой психической деятельности художника на его творчество (тем более, конкретного произведения), мы должны найти тот исходный момент, который, подобно Розетскому камню Шамполиона, позволит нам перекинуть прямой мостик от БСЗ к образам и идеям, активно осозанным и выраженным в творчестве.

Отличающийся от теории Фрейда большей логической систематичностью и своего рода структурностью метод установки Д. Н. Узнадзе дает определенные пролегомены к осознанию путей решения (1а). Он исходит из следующего: признавая неявный характер (1а) относительно БСЗ, отыскание решения типа (2) предполагается в преодолении рамок активно переживаемых фаз художественно-творческого процесса и поиске смысла их исходных посылок в области БСЗ.

Теория Узнадзе ищет эти исходные посылки (основу конкретной и индивидуальной творческой активности) в соответствующей установке БСЗ; другие теории полагают их в физиологии высшей нервной деятельности, в биологических инстинктах и пр. Цитируем Узнадзе: *«В момент инспирации мы действительно имеем дело только с актом созревания установки; и когда художник, стимулируемый этой последней, приступает к работе по ее выражению, он осуществляет: творческую, а не просто репродукционную работу... Все это нетрудно понять, если мы вспомним, что в основе художественного творчества лежит установка. Она подготавливается заранее и, проявившись, внезапно проявляется в сознании. Внезапно потому, что установка не является феноменом сознания».*

Итак, выход бессознательно подготовленного решения есть своего рода «созревшая установка», подготовленная в БСЗ комбинацией некоторых первоначальных, элементарных установок, которые суть сочетание фиксированных и импульсивно возникающих установок — вытеснением в область БСЗ из СЗ и В-СЗ. Так вот, вроде совсем пустячок: услышанная фраза-фабула, какой-либо отличительный звук или запах, вид, тип лица, фигура рождают идею в голове художника, а потом и переносят на бумагу, полотно, нотные листы... законченную художественную композицию: с образами, красками, смыслом и тенденцией. Но даже интуитивно мы понимаем; что то был толчок, а дело гораздо сложнее: всплыла под действием его и сцепилась в нужном порядке цепь ассоциаций, а звенья ее были фиксированными установками. Психическое состояние, физическое здоровье и нездоровье, предчувствия и все восприятие окружающего мира в момент толчка, все это зацепилось

дискретами-микроустановками за зародившуюся Художественную Мысль.

Следующий этап: вывод ее из БСЗ в активное сознание для реализации в нем структуры (1). Это и есть существеннейший момент, ибо для перехода рубежа БСЗ-СЗ сложившаяся цепь первичных установок должна принять форму, *осознаваемую активно*. Эта переходная форма есть *прообраз*, одно из центральных понятий в психологии творчества. «*Прообраз является таким возникшим в сознании художника специфическим феноменом, в котором впервые (и в целом) находит свое разрешение его «созревшая установка» или, что то же самое, в котором еще не реализовавшаяся, но уже выяснившаяся установка художника получает «выход» в сознание*» (Д. Н. Узнадзе). Далее прообраз получает форму, словесный образ, т.о. наблюдается последовательность двух родов фантазий: прообраз и словесное представление.

Представляется продуктивным рассмотреть формирование художественного образа от вторичной идеи в свете определения прообраза в теории установки.

Идея христианского искупления личным жертвованием общих грехов лежит в основе евроцентристской культуры; она же — идея победы духа над плотью, смирения под властью, реально осознаваемой необходимости чуда и пр. интерпретации. Все это есть для человека, мыслящего категориями христианской по духу происхождения и развития цивилизации, врожденными фиксированными установками. Индивидуальность Достоевского привнесла ряд специфических фиксированных установок; о них говорилось выше. Наконец, следует иметь в виду, что «Легенда» есть лишь одна из глав обширного произведения, поэтому на формирование цепи «микроустановок» в БСЗ налагалась императивная система разработанных образов и идей романа, своего рода частая сеть, накинутая на формирующийся прообраз. Глава о Христе и инквизиторе не жесткая, наоборот, зыбкая, изгибаемая во всех направлениях, но ограничивающая заключенный в ней объем «микроустановок».

Обычно, при рассмотрении формирования прообраза, как выхода художественного из БСЗ в СЗ, ограничиваются иллюзией простейшего метафорического образа; так, например, вполне объяс-

нимо формирование образа: «хотел бы птицею навечно поселиться на персиковой ветви наслаждений», — пришедшего ранним, солнечным утром, когда человек идет с полным комплексом положительных эмоций по свежему после ночи бульвару среди деревьев и щебечущих птиц, а восточная аранжировка образа — от читанных на ночь стихов Хайяма или сказок «Тысячи и одной ночи», или просто воспоминаниями о персиках, сорванных с ветки.

А сложный прообраз у Достоевского в «Легенде»? А между тем, как это ни парадоксально, на уровне прообраза *безразлично*: есть ли это прообраз «Легенды о великом инквизиторе», или прообраз птички на персиковой ветке. В этом и дело, что осознание прообраза, независимо от распространенности (объемности, значимости и пр.) образа, происходит мгновенно, в совокупности; в главе о ритме мы подробно исследовали момент спонтанной всеохватности. Это есть тот же континуальный поток образов, воспринимаемый в их целостности, недетерминированности.

И лишь после факта, вневременного, не имеющего протяженности, осознания прообраза, когда дается установка активному мышлению, начинается разворачивание образа. Вот здесь-то и выявляется его идейно-образная объемность, значимость: птичка остается на ветке и все: красивое сравнение, а прообраз у Достоевского разворачивается в «Легенду», всеобъемлющую всю историческую психологию масс.

Есть прямое доказательство сказанному, хорошо знакомое каждому: просыпаясь, человек запоминает лишь некоторое общее, порой словесно не выражаемое, но *всеобъемлющее* впечатление от посетившего его сна. Это есть не что иное, как осознание прообраза сна при переходе от сна (БСЗ-установки) к бодрствованию, включению активного мышления. Только в данном случае этот переход от БСЗ к СЗ совершается довлеюще, по физиологическим причинам, при просыпании, в случае же художественного творчества — по причинам более сложным, более статистического порядка, но в сути своей, также по довлеющим над активным СЗ.

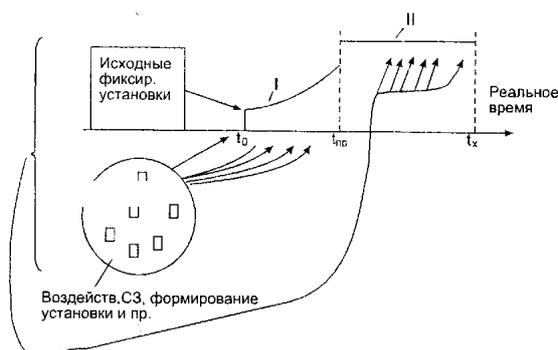
В родственности этих двух процессов и состоит причина того, что часто процесс сон — просыпание — активное мышление у художественных натур совпадает с творческим процессом; наиболее

хрестоматийный пример — творчество Кафки, Томаса Манна. Проблема соотношения работы БСЗ во сне и творческого процесса требует отдельного рассмотрения, поэтому здесь на этом вопросе более не задерживаемся.

Итак, гипотеза о вневременном осознании прообраза представляется довольно убедительной. В заключении попробуем реконструировать прообраз «Легенды» у Достоевского; учитывая, что нижеприведенное не имеет временной протяженности, этот прообраз выглядит так.

Иван Карамазов — Алеша Карамазов; рационально-логическое и духовное начало; два типа из 3-х крайних воплощений русского характера. Плотское и духовное — диалектика противоречия в христианстве. Христос и Пилат, но... Пилат неорганично вписывается в конфликт, ибо он прокуратор и судья чужой и нелюбимый, остранный. Нужен заинтересованный апологет. Наивысшая идея католического христианства: власть от бога — Христу, от него Петру, от Петра царям земным и духовным, Папе. Перерождение идеи христианства и идеи искупления: от искупления духа к искуплению плоти. Страдающий дух избранников и торжествующая бездуховная плоть. Когда счастливы миллионы? — Хлеб, бездушие, поклонение. Массой. Идеалы Христа — для избранников. А во имя чего? Созидания. Испытание — испытание свыше. Опыт. Полная капитуляция Христа. Бедный Христос. Поцелуй — дань традиции. Не Иуды. Нет, тема Иуды не здесь. Он излишен. Но поцелуй есть.

Схема формирования образа с учетом прообраза приведена на рисунке:



Пояснение к рисунку: в БСЭ сохранены фиксированные установки — следы художественного опыта. В момент  $t_0$  начинается формирование цепочки установки; время  $t_0-t_{пр.}$  — неосознаваемое, но реальное время ее формирования под воздействием СЭ, внешних факторов В-СЭ, формирующихся установок и пр. на протяжении всего времени  $t_0-t_{пр.}$ . Кривая I — нарастающая. В момент времени  $t_{пр.}$  — вневременное формирование прообраза, линия II — от  $t_{пр.}$  до  $t_x$  — осознаваемое реальное время активного творческого процесса. На протяжении всего этого времени исходные установки и пр. из БСЭ воздействуют на скелет (прообраз).



## КОМПЛЕКС ВИНЫ И АУТОПСИХОАНАЛИЗ ХУДОЖНИКА. ПРИМЕР НИКОЛАЯ ЛЕСКОВА

Термин «бессознательное» (подсознательное, надсознательное...) введен был в широкую практику Фрейдом и его школой. Но суть, как понятно, не в терминологии, ибо явление неосознаваемой памяти замечено и осознано давно, едва ли не с тех пор, как человек стал догадываться о сложном характере своих чувствований. Общеизвестное и общепонятное фразеологическое выражение «засесть в печенке» и есть более ранний терминологический инвариант понятия бессознательного. Из истории русской литературы можно привести очень известный и весьма иллюстративный пример, показывающий как порой долго по времени и душевно болезненно происходит процесс вытеснения, своего рода аутопсихоаналитический сеанс длительностью почти в жизнь, причем вытеснение совершается через художественное самовыражение. Речь пойдет о много нашумевшей в начале 60-х годов прошлого века истории, случившейся с молодым еще тогда знаменитым писателем Николаем Семеновичем Лесковым, и повлекшая за собою несколько десятилетий негативного к нему отношению русской литературной общественности и едва не погубивший его талант непризнанием и ostracismом. История эта обстоятельно рассказана в воспоминаниях сына писателя.

28 мая 1862 года в Петербурге, в праздник «духова дня» при невыясненных обстоятельствах\* загорелись два крупнейших рынка: Апраксин и Щукин дворы, пожар угрожает всей центральной части города. По добром русскому обычаю, еще не потушив пожаров, уличные толки начинают доискиваться поджигателей, склоняясь что-де это поляки, либо «те, что в мягких шляпах, очках, да пледах ходят», то есть студенты, нигилисты.

Непонятно почему, но солидная «Северная пчела» поручила написать передовицу по столь щекотливому делу молодому, горячему на слова и догадки Лескову. Передовица же получилась столь

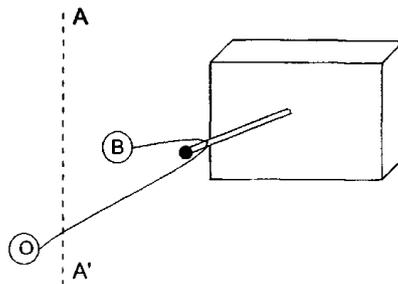
---

\* Вполне понятно, что это была одна из махинаций, распространенных в купеческой среде.

ожесточенной в своих обвинениях «политических демагогов» (читай: передовой интеллигенции, студенчества, нигилистов, вообще всех лиц с демократическим уклоном мышления), что даже Александр II впал в гнев и написал, прочитав газету: «Не следовало пропускать...».

Очень скоро, если не тотчас же, Лесков понял всю непоправимость случившегося, свою горячность и невыдержанность, черты характера, много попортившие ему в жизни. «Личные «терзательства» Лескова были беспредельны. Они «засели» у него «в печенях» на всю жизнь. Он положительно трепетал всегда при воспоминании о них. Это была незаживляемая, неослабно кровавоточащая рана. Она была тем больнее, чем упорно почиталась им незаслуженной».

Перед нами пример глубоко засевающего в подсознании чувства вины и одновременно с этим — чувства несправедливости по отношению к нему. Причем это именно тот случай, когда полярные чувства вины и обиды, относящиеся к одному и тому же фактическому событию в жизни, стократ усиливают процесс торможения при попытках вытеснения. Действительно, как пишет сын писателя, слишком часто Лескову напоминали об этом, слишком часто он сам вспоминал, каждый раз при этом включалась активная память и мышление, но вытеснения не происходило. Такой случай трудности полного вытеснения полярных однофактных ассоциаций лучше всего иллюстрируется мимеографической моделью.



Представим, что на гвоздь, вбитый в стену, перекинута бечевка, к концам которой прикреплены два шарика: «В» и «О», длина нити такова, что за некую линию  $AA'$  можно вытянуть только

один шарик, второй при этом всегда будет за линией. Если предположить, что пространство вправо от АА' есть область подсознательного, влево от АА' — активного сознания, В и О, соответственно комплексы однофактовой вины и обиды, а гвоздь в стене фиксация однофактовости, то получим модель описанного выше механизма возвратного вытеснения. В такой ситуации в процессе накопления числа циклов возвратного вытеснения энергетическая база подсознательной памяти соответственно уменьшается и в конце концов становится столь незначительно малой, что практически может считаться вытесненной. На модели это иллюстрируется растяжением постоянно и долгое время напряженной нити до состояния, когда оба шарика могут одновременно быть вытянутыми на линию АА'! (не исключен и случай полного вытягивания — обрыв нити, например, в результате сильного психического шока).

Два фактора, воздействуя одновременно, приближают момент почти полного вытеснения: психоаналитические откровения и время.

В случае с Лесковым психоаналитические откровения приняли весьма эффективную форму: творческое самовыражение. Действительно, уже через 20 лет после «поджигательной» передовой он пишет очерк «Обнищеванцы», где ничто не предвещает, ни сюжетом, ни тактической направленностью, что *«рассказ коснется в своем развитии уже хорошо забытых событий. Но Лескову забыть их не по силам. Может быть, и не без натяжки, не упускается случай осветить — был ли поджог, кого больше всех он обездолил и чьим интересам отвечал»*.

Ну, а время? Ведь говорят, что время лучшее лекарство для больной воспоминаниями памяти. Так оно и есть. В случаях же более простых психических травм (одна обида или одна вина, и пр.) одно лишь время может привести к полному вытеснению. Каждый это знает по себе, когда и огромное горе, и сильная обида, и гнев через сколько-то или вообще забывались, или вспоминались вполне равнодушно... и не снились зловещие сны на эти темы, тем самым доказывая, что вытеснение свершилось.



## К 150-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ ВЫДАЮЩЕГОСЯ РУССКОГО ПИСАТЕЛЯ АНТОНА ПАВЛОВИЧА ЧЕХОВА

В начале краткого редакционного введения в рубрику приведем биографию Антона Павловича из знаменитого словаря Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона — «современника» Чехова:

«**Чехов Антон Павлович**, 1860—1904, знам. писатель, беллетрист. По образованию врач; в 1879, под псевд. «Чехонте», выступил с мелкими рассказами, полными юмора; изд. сборн.: «В сумерках», «Хмурые люди». Более крупные по размерам и по худ. достоинствам произв.: «Степь», «Палата № 6», «Дуэль», «Мужики», «В овраге», «Человек в футляре», «Моя жизнь», «Скучная история». Замеч. драмы: «Иванов», «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестры», «Вишневый сад». В своих многочисленных рассказах Ч. дал ряд неподражаемых по силе худ. изобразительности и глубине психологического анализа, выпуклых и ярких картинок из быта ср. классов: купцов, чиновников, актеров, врачей, учителей и пр. В рассказе «Мужики» и «В овраге» изображена беспросветная в своей физической и моральной грязи и умственном убожестве жизнь деревни. С редкой объективностью в драмах Ч. нарисована русск. интеллигенция в период безвременья восьмидесятых годов, погибающая от неврастения, безволия, сознания своего бессилия в борьбе с засасывающей пошлой средой.»

Как видим, уже при жизни, несмотря на ее краткость, всего сорок четыре года, правда, двадцать пять из них — творческие, Чехов имел всероссийскую известность. Более того, в эти же годы последней четверти XIX века — начала века двадцатого, исключительно богатые дарованиями в русской литературе, Антон Павлович уверенно входит в первую десятку-двадцатку ведущих авторов, «властителей дум» тогдашнего общества, все более и более разочаровывающегося в реалиях самодержавной России. Но будем и честны: Чехов, как никто другой из русских писателей той поры, был классическим описателем мышления сугубой, в том числе творческой интеллигенции. А последняя, начиная с реформ Александра Второго, оказалась в целом в стране как бы не у дел: вре-

мя добродушия дворянских литераторов безвозвратно ушло вместе с «вишневыми садами», а в бурный поток капитализации России и нарастающей классовой борьбы от прежнего уюта не хотелось...

Отсюда и переход либеральной интеллигенции к брюзжанию всяческого толка, подогреваемому постоянно и по возрастающей революционерами и нигилистами (мы делаем различие между этими понятиями) всех оттенков и направлений.

...Именно такой душевный, психологический раздрай и впоследствии отсюда поступки позволили В. И. Ленину именовать интеллигенцию той поры «гнилой».

В то же время интеллигенция очень тонко чувствует любые литературные инвективы в свой адрес... Этого чутья у нее не отнимешь.

Вот по этой-то причине современники, особенно из образованных людей, Чехова хвалили, но при этом «держали фигу в кармане». А в советское время наследием Антона Павловича железобетонно овладели пролеткультовцы и их последователи вплоть до новейших времен: критик загнивающего общества, повесть «Степь» неудачна (а это лучшее его произведение\*) и пр. и пр. Словом — узкоглядно и в переложении агитпропа. А сейчас? — Смотри сказанное чуть выше...

Поэтому-то Чехов всегда, для каждого поколения требует внимательного, незашоренного и индивидуального прочтения.

Еще заметим, что не очень-то обширно и чеховское литературоведение; наиболее обстоятельное исследование принадлежит Г. А. Бердникову.\*\* Причина, по всей видимости, та же самая.

Во всяком случае, в широком читательском восприятии Чехов во многом был и остается «Чехонте»-юмористом. А в нашей современной жизни и без того юмора хватает. Преимущественно черного, с лейтмотивом «Палаты № 6». Может, поэтому и наша юбилейная рубрика подобралась столь скромной.

---

\* См. анализ в книге: Яшин А. А. Художественная эвристика (Роль чувственного познания в творчестве): Петровская академия наук и искусств.— Тула: Изд-во «Тульский полиграфист», 2001.— 411 с.

\*\* Бердников Г. А. Чехов. Идеи и творческие искажения.— М.—Л.: ГИХЛ, 1961.— 630 с.

## МЕЖДУ БУРЕЙ И «БУРЕВЕСТИКОМ»: К ЮБИЛЕЮ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА

В советское время имя Леонида Андреева являлось фигурой «полуумолчания», то есть сорок лет его вообще не издавали, только в 1957 году появился томик избранных (наверное, избранные Ф. М. Левиным, составителем книги) повестей и рассказов. И затем еще тридцать лет наш выдающийся писатель в отечественной печати оставался на «марочной диете»: ни тебе повторения семнадцатитомного прижизненного собрания сочинений (СПб., 1910—1916), ни сколь-либо тиражных центральных изданий. Редко-редко, явно для поправки финансовых дел, «добро» на печатание небольших по объему книжек давалось периферийным издательствам...

Почему так? — Тем более, что в знаменитые проскрипционные списки пролеткультовской Комиссии Луначарского — Крупской он попал ненароком, чисто случайно, как эмигрировавший после Октябрьской революции, да и в финской деревушке Нейвала — не в Париже же, не в Берлине? — он прожил менее двух лет, скончавшись в сентябре 1919 года.

И это при всем том, что в период «бури и натиска» русской реалистической литературы начала XX века его ближайшими соратниками и единомышленниками являлись Горький, Чехов, Серафимович, Вересаев, тот же Луначарский? То есть, логически рассуждая, с позиции официальной советской литературной историографии автор «Рассказа о семи повешенных» должен бы был занять свое достойное место, как мы озаглавили этот очерк, между бурей и «Буревестником», то есть между реалистическим, художественным восприятием предреволюционного состояния всего русского общества и собственно призывом к радикальному обновлению одряхлевшего государственного устройства России. Символом же такого призыва стал «Буревестник» Горького.

Но как раз Алексея Максимовича осторожное, сверхполиткорректное советское литературоведение почти что намеками и обозначает как полутайного инициатора забвения Леонида Андреева. Автору этих строк до определенного времени не давала покоя головоломка: да, «рука» Горького здесь прослеживается однозначно, но

что явилось причиной? — Ведь более близких товарищей по литературным и политическим убеждениям, по личной дружбе, нежели Горький и Андреев, в кругу русских писателей-реалистов 1900—1910-х годов и не было. И в творческом реноме, и в поведенческом плане они воспринимались почти как братья-близнецы.

...Кажется, из известных литературных воспоминаний Телешева такая мизансцена: Горький и Андреев одновременно появляются на некоем литературном журфиксе, где собрался весь цвет столичных писателей. По демократической моде тех времен оба пришли в косоворотках с поясками, широких брюках из «чертовой кожи», заправленных в высокие смазные сапоги. Собравшиеся в парадном зале богатого дворянского дома литераторы-либералы, все сплошь во фраках и смокингах, гасят на своих лицах невольные улыбки, а большой барин и эстет Иван Бунин с сарказмом обращается к вошедшим: «Господа! Вы-ы на охоту собрались?»

И так далее, и во всем. Опять же причину конфликта Горького и Андреева, точнее — причину «руки» первого в забвении творчества Андреева, то же политкорректное литературоведение видит единственно в известном «женском вопросе», возникшем в отношениях двух писателей. Но и это не складывается, ведь здесь проигравшей стороной, обидной для любого мужчины, оказался именно Андреев.

...Головоломка — по крайней мере для нас — разрешилась, когда, еще в студенческие годы, мне стало доступным Юбилейное полное собрание сочинений в 90 томах Льва Толстого. Прочитав тридцать томов дневников и писем, не раз встретил мнение Льва Николаевича в том смысле, то он ставит Леонида Андреева в творческом плане выше Горького. По-человечески это понятно: «Рассказ о семи повешенных» и «Жизнь Василия Фивейского» куда как ближе к нравственным исканиям позднего Толстого, нежели босяцкие рассказы и «Мать» Горького. Опять же Лев Николаевич известен своей неординарностью в индивидуальной и сравнительной оценке творчества канонических и современных ему художников слова. Достаточно вспомнить его негативное отношение к Шекспиру. В то же время он высоко ставил столь нелюбимых «передовой общественностью» 1900—1910-х годов писателей,

как Михаил Арцыбашев («У последней черты»), Федор Сологуб («Мелкий бес»), Дмитрий Мережковский («Христос и Антихрист»), хотя бы их писатели-демократы и клеймили порнографистами, мистиками и декадентами.

Но — слово сказано, а Алексей Михайлович, при всех его творческих и личностных достоинствах, как и всякий большой писатель, пришедший в большую же литературу «своими шагами», очень щепетильно относился к оценке своего творчества. И тем более в советский период его жизни, когда он практически ничего художественного не создал, исключая пьесу «Сомов и другие» — малоудачную и, как говорится, написанную не ко времени.

...И Горького здесь можно понять: слишком сильный разбег он взял в первую половину своей жизни, раньше времени «выложился» как художник слова. Такое часто бывает с писателями. Тот же гений русской, советской литературы Михаил Шолохов.

Конечно, здесь нельзя и недопустимо все упрощать: что-де обиженный отзывом Толстого Горький приказал «сбросить Андреева с корабля истории» — в духе идеологов Пролеткульта. Здесь ситуация намного тоньше и изощреннее; достаточно вспомнить реалии литературной жизни страны в 20—50-е годы, что так блестяще описал Михаил Булгаков\* в «Мастере и Маргарите». Среди пестрого состава тогдашних столичных литераторов и окололитературных лиц, где наиболее напористыми являлись пролеткультовцы и «набежавшие классики одесской литературы», было немало подхалимов и вообще державших постоянно нос по ветру. Да тут еще Иосиф Виссарионович назначил Горького главным писателем страны, поручив в рамках созданного Союза писателей СССР разгребать авгиевы конюшни литературного пестроцветья 20—30-х годов... Эти-то подхалимы и прилипали и оттеснили Леонида Андреева в «попутчики», памятуя тот самый отзыв Льва Толстого.

А дальше вплоть до 80-х годов все шло по накатанной, по главенствующей в советском литературоведении инерции. Даже после начала публикации книг Андреева в конце 50-х годов, в

---

\* Кстати и по поводу: в мае этого года исполнилось 120 лет со дня рождения Михаила Афанасьевича Булгакова (1891—1940).

официальном мнении писатель относился к некоему третьему разряду. Так в первом томе Малой Советской Энциклопедии (1958-й год) Леониду Андрееву уделена треть колонки без фото и с обтекаемыми эпитетами: «содержит черты критического реализма», «творчество Андреева остается противоречивым» и так далее. Даже не упомянуто лучшее — это не только наше субъективное мнение — произведение Андреева — рассказ «Бездна».

...Написанное выше — не просто занимательный экскурс в «литературную кухню», но косвенное подтверждение того факта, что творчество Леонида Андреева при его жизни и в последующие девяносто лет, вплоть до наших дней, принадлежит, по словам Горького, «человеку редкой оригинальности, редкого таланта и достаточно мужественному в своих поисках истины».

Эти слова охотно подтвердит всякий читатель и почитатель русской литературы, тонко чувствующий художественное слово. Есть в литературном процессе такое понятие, как «дуновение свежего ветра». Растолковать его можно следующим сравнением. Как на человека, живущего на берегу моря и уже привыкшего к ровной штилевой погоде, стоящей не один день, в этой сонной размеренности вдруг налетает резковатый, йодистый ветерок — предвестник скорого шторма, так и на читателя действует «дуновение свежего ветра», когда при долгом чтении великолепных книг классики ему вдруг попадает в руки том нового для него писателя. Не только для него нового, но и для всей устоявшейся традиции литературы.

...Вот такое ощущение автор этого очерка и испытал, когда — опять же еще в студенческие годы — в тульской «Буккниге», богатой в семидесятые годы на староизданные раритеты, приобрел том Леонида Андреева «нивского» издания 1912-го года. Первым в этой книге стоял «Рассказ о семи повешенных». Еще там были «Жизнь Василия Фивейского», «Бездна», «Иуда Искариот» — то есть самые значимые произведения доселе неизвестного мне писателя.

Кстати говоря, такое же ощущение испытывал, впервые читая книги Федора Сологуба (не путать с автором знаменитого «Тарантаса» графом Владимиром Соллогубом), Дмитрия Мережковского и Михаила Арцыбашева, то есть всех тех писателей — а Соллогуба еще и великолепного поэта, — каждый из которых, как и Лео-

нид Андреев, ранний Горький, «свежего ветра», чей талант сравним, а в чем-то и превосходил, с признанными классиками русской литературы конца XIX — начала XX вв. Но им опять же «повезло» попасть в проскрипционные списки Комиссии Луначарского — Крупской, то есть до конца века минувшего их имена были изъяты из литературного процесса. Самое обидное, что были изъяты именно в тот (советский) период, когда наша страна была действительно самой читающей в мире. Такого феномена нигде больше не было, а теперь и не будет... Сейчас — читай не хочу их, но дорого яичко в пасхальный день. Время чтения в России ушло, читают на сон грядущий только свои чековые книжки. У кого они, конечно, имеются.

Не является целью и задачей настоящей «Колонки главного редактора» литературоведческий анализ творчества Леонида Андреева, но отметим, что «свежесть ветра» в его произведениях — это прежде всего новый для русской литературы показ художественными средствами динамики изменения, перевоплощения черт характера на стыке социального и биологического. Может поэтому некоторые литературоведы-модернисты и «сватают» Андреева к фрейдистам? Например, сравнивая его лучшие произведения с «Самопознанием Дзено» итальянца Итало Звево — классиком литературного фрейдизма? Но быть фрейдистом — это для Леонида Андреева слишком мелко и примитивно. Здесь надо копать глубже, прочтя прежде всего «Иуду Искарюта», но особенно — «Бездну». Потому мы и публикуем ее ниже.

В этом, относительно небольшом по объему, рассказе Леонид Андреев мастерски показал как легко человек социальный скатывается до животного, биологического вида, «расчеловечивается» — термин новейшей социальной психологии. Как в единый момент рушится в человеке все, что дало ему не одно тысячелетие цивилизации и культуры. Какое же хрупкое создание природы есть человек? Как зыбки в его натуре границы между социальным и биологическим!

Многие большие и великие художники слова стремились обыграть эту зыбкость, показать, как человек деградирует по определяющим его человеческую, гуманитарную сущность объектам: куль-

тура, любовь, женщина, деньги, семья... Но, пожалуй, только Андрееву одной лишь, заключительной фразой рассказа удалось отобразить этот миг перехода хрупкой границы: «И с силой он прижался к ее губам, чувствуя, как зубы вдавливаются в тело, и в боли и крепости поцелуя теряя последние проблески мысли. Ему показалось, что губы девушки дрогнули. На один миг сверкающий огненный ужас озарил его мысли, открыв перед ним черную бездну. И черная бездна поглотила его».

...Человек, преданный своей родине, своей стране, Леонид Андреев, с легкостью отказавшийся от поста министра пропаганды в правительстве Юденича, за неделю до своей смерти пишет в письме к Н. К. Рериху\*: «Все мои несчастья сводятся к одному: нети дома. Был прежде маленький дом: дача в Финляндии... Был и большой дом: Россия с ее могучей опорой, силами и простором. Был и самый просторный мой дом — искусство-творчество, куда уходила душа. И все пропало. Вместо маленького дома — холодная, промерзлая, обворованная дача с выбитыми стеклами, а кругом — чужая и враждебная Финляндия. Нет России. Нет и творчества...».



---

\* Из вступительной статьи В. А. Богданова к книге: Леонид Андреев. Избранное.— М.: «Советская Россия», 1988.— С. 18.

## САМОРОДОК РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Исполнилось 140 лет со дня рождения (16(28) марта 1868 года, Нижний Новгород) великого русского и советского писателя Алексея Максимовича Горького. Самое обидное, что в стране «не заметили» все предыдущие Юбилеи: 125-летия (1993 год) и 130-летия (1998 год). Как говорит народ: «Не до того, Федя, не до того...» Понятно, почему: в девяносто третьем году (почти по Виктору Гюго!) лихие танкисты штурмовали Верховный Совет на Краснопресненской, а в девяносто восьмом все были озабочены дефолтом. Вот и получилось: «Что имеем, не храним, потерявши, плачем».

Однако истинные ценности не преломишь военно-политическими и экономическими баталиями. Вот и литературная общественность страны вспомнила о Горьком. Судя по заявлениям «Литературной газеты», все же остающейся писательским рупором и помещающем в заголовке первой полосы наряду с Пушкиным и барельеф Алексея Максимовича, 140-летний Юбилей должен приобрести общенациональный характер. Думается, что и руководство страны поддержит, учитывая «избирательный марафон» 2007—2008 гг.

Однако — все это преамбула. Наш журнал, как придерживающийся в полной мере традиций классической русской и советской литературы, отмечает Юбилей безо всяких «руководящих, направляющих и намекающих» указаний. И вообще-то говоря, предыдущие два юбилея 90-х годов не заметили, скорее всего, не по причине демократическо-нигилистических влияний, но просто... опять же смотри выше; вообще не до литературы было измученному «реформами» народу. И у власти были свои сложности, конечно; и богатые тоже плачут...

Алексей Максимович был почти ровесником Ленина и почти на десять лет старше Сталина. Оба, будучи вождями советского государства, искренно хорошо относились к пролетарскому писателю, но следует ставить и акцент. Владимир Ильич прежде всего видел в Горьком Буревестника революции, а Иосиф Виссарионович ценил его как организатора советского литературного процесса, создателя Союза писателей СССР. Полностью проникнутому организованностью и дисциплиной во всех сферах жизни строящегося социалистического государства Сталину нужен был адекватный соисполнитель

и в литературной части. Но оба они, интеллигент Ленин и выходец из низов Сталин, однако одинаково глубоко чувствовавшие художественное слово, видели в Алексее Максимовиче талантливого, самобытного русского писателя из числа именно тех недюжинных людей, которых история ставит в нужное место и в нужное время. В этом смысле Горький и оказался чрезвычайно востребованным на протяжении свыше сорока лет своего творчества и организаторской деятельности, что называется «при царях и генсеках». Правда с оговоркой: лично царю Николаю Второму он был глубоко равнодушен...

И еще один существенный момент. В высказываниях о Горьком советских диссидентов и постсоветского клана либерализованной интеллигенции доминанта ставится на утверждение: дескать, сомнений нет, литератор Пешков — способный писатель, но писал он только до революции, а потом талант его быстро иссяк, муза его оказалась недолговечной. Второй вариант: после революции, особенно в сталинский период 20—30-х годов, Горький до того (тайно, в душе) неприязненно относился к происходящему, что писать художественно уже не мог и не хотел.

Чуете, читатель, на что они намекают? Почти как в отношении другого гения русской, советской литературы — Михаила Александровича Шолохова (см. далее статью о злопыхателях последнего). Дескать, оба скоро выдохлись; Горький за советские годы только одно малоудачное произведение сочинил («Сомов и другие»), а Шолохов так и не довел до конца «Они сражались за Родину».

Пусть говорят; кто-то брешет, а караван истории и подлинной литературы все идет и идет.

Во-первых, ничего нет обидного для творческого человека, если тот не «растянул», как иной расчетливый бизнес-литератор, данный ему свыше запас и арсенал средств самовыражения на весь отпущенный срок жизни. Ну, сделали так Джонатан Свифт, Даниэль Дефо, Мигель Сервантес. И что? — Знаем же мы и восхищаемся у каждого из них только одним произведением, а названия многих их десятков книг знают, да и то не наизусть, только пишущие диссертации литературоведы...

Многие, очень многие талантливые писатели всю жизнь совершенствуют свое творчество, стремясь к некоему личному идеалу, хотя бы и не надеясь его достичь. Такое творческое кредо осо-

бенно характерно для представителей русской, немецкой — отчасти французской — литературных школ.

Представители двух названных традиций, как правило, живут и творят в относительно благоустроенные времена — без всеевропейских войн, революций и геополитических катаклизмов.

Но великие, гениальные писатели, к тому же активный творческий возраст которых пришелся на периоды социальных и иных катаклизмов — люди другой конституции: им уже изначально игрой-выбором природы дан божественный дар самородка. И уже это его дело и/или веление времени, как он распорядится этим даром: сразу ли выплеснет его на немеющих от восторга читателей и почитателей, либо же раскинет его по творческим периодам. К первым и относятся Горький с Шолоховым.

Во-вторых, что особенно характерно для Алексея Максимовича, его служение отечественной литературе делится на два выраженных периода: собственно творческий — до начала 20-х гг. и по преимуществу организационный — до своей кончины. Каждый из них самодостаточен, но они же гармонично взаимосвязаны.

В творчестве, обессмертившем имя Горького, — это квинтэссенция русской классической литературы XIX — начала XX вв., неизменными атрибутами которой являются критический реализм и специфический, очень тонко очерченный романтизм. И никакого эпатажа, натурализма и пресловутой «вакханалии чувств».

Обычно в школьных программах, на что потом и ориентировано большинство читающих и размышляющих людей (это не про нынешнее «потерянное» поколение), до недавнего времени акцентировалось только одно направление творчества Горького: раскрытие, преимущественно в рассказах, пьесах — особенно «На дне», социального ostracism угнетенных классов дореволюционной, но уже развито-капиталистической России. Все это так, глубина горьковского анализа здесь потрясает. А в «Челкаше» ярко показан «новый русский» тех времен не в смысле обладания какими-либо большими состояниями, но в проснувшейся жажде хотя и мелочного, но всепоглощающего накопительства. Не зря все современные произведения о новорусском стяжательстве суть ремейк гениального рассказа Горького.

...И второй момент, акцентировавшийся в советском литерату-

роведении: революционная направленность произведений Алексея Максимовича, прежде всего рассказы 1900—1906 гг., включая знаковую «Песню о Буревестнике», и роман «Мать». Все это тоже так и было. Обычные возражения, что, учитывая ситуацию в стране, если бы Горький не создал «Мать», то ее непременно написал кто-либо другой, — малоубедительны. Ведь важно, кто первым сказал «А», да и сказал страстно, талантливо, убедительно. Понятно, что «Мать» — произведение в определенном смысле программное для автора, к тому же написанное в жесткие временные сроки, но это не снижает его художественных достоинств.

Как это ни странно, но на условное «третье место» литературных интересов Горького принято (кем?) ставить его лучшие произведения — с доминантой «Клима Самгина», — подлинную художественную энциклопедию быстрой капитализации России и ломки всей системы моральных, православных по определению, ценностей в русском народе. Все от «торопливости» дореволюционных новорусских: их грабительское первоначальное накопление капитала, жестоковыйность первого поколения русских капиталистов, столь же скорое разложение душ их детей. Почему-то большим вниманием пользовалась и посейчас пользуется «Угрюм-река» Вяч. Шишкова — тоже добротный роман на эту же тему, но... Шишков есть Шишков, не Горький...

Все выше сказанное к тому же следует «помножить» на тот факт, что творил Горький в период творческого изобилия русской литературы: это и серебряный век русской поэзии, и высочайший подъем прозы, подготовленный всем XIX веком — веком русской литературы. Наконец, это и время новаторства, модернизма, зарождение и скорого подъема советской литературы. Воздержимся от перечисления наиболее достойных имен — они уже сотню лет как на слуху людей, не чуждых читательского интереса.

Условно называемый организационным, второй период активной работы Алексея Максимовича столь же органичен его деятельной натуре. При этом не следует забывать возраст «позднего Горького» и мучивший его туберкулез в неизлечимой тогда форме. Это уже подвиг организатора советской литературы, многонациональной по содержанию, традиционно русской по характеру, вобравшей в себя все моральные ценности православия. Да-да, имен-

но так, ибо «первым коммунистом был Христос» (Г. А. Зюганов), а впоследствии «Моральный кодекс строителя коммунизма» был переложением на современный язык Заповедей Христовых.

...Написал и сразу поежился, вспомнив, как известный местный писатель Х. (это первая буква его фамилии) в одной из заводских многотиражек обрушился с гневом на автора за эти слова. А ведь Х. в свое время был парторгом областной писательской организации, поучал от «Морального кодекса» свою литературную паству! Кому как не ему знать это.

Итак, заслуги Алексея Максимовича в организации литературного процесса в СССР, отголосками которого и современные писатели только и живы, огромны. Это не только создание Союза писателей СССР, возобновление пушкинской «Литературной газеты» и серии «Жизнь замечательных людей» (книги под таким девизом издавались и в дореволюционное время в виде небольших брошюр популяризаторского типа), опять же инициирование серии книг «История заводов и фабрик», основание в 1930 году журнала «Литературная учеба»... Всего на память сразу и не перечислить.

Опять же с оглядкой на прошедший советский период истории России и с учетом возражений современных либеральных оппонентов Горького зададимся вопросом: на пользу ли русской литературе пошли усилия Горького в 20—30-х гг. или во вред? Либералы придерживаются последнего: дескать, Сталин одел всю страну в дисциплинарный мундир послушания и единомыслия, а Горький стал его рьяным исполнителем в писательском стане, а музы не терпят ошейников и кандалов мысли и пр. Непременно припомнят и поездку руководства СП СССР в СЛОН\*. И много чего другого навешают.

...А по прошествии советского периода литературы и, в досталь насладившись современным либерализмом, мы ответим однозначно и аргументированно: если бы не Горький, то те же пролеткультовцы и вовсе угробили бы русскую литературу, как это делают сейчас их духовные братья-либералы.

Дела Горького — непреходящи, талант его велик, память его личности и творчества — вечны, пока существуют Россия и русский народ.

---

\* Соловецкий лагерь особого назначения.