

ДЖОРДЖ СТАЙНЕР

ТОЛСТОЙ И ДОСТОЕВСКИЙ: ПРОТИВОСТОЯНИЕ

Издательство «АСТ
Москва

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1
С76

*Печатается с разрешения литературных агентств
Georges Borchardt, Inc и Andrew Nurnberg Associates*

*Фотоматериалы предоставлены
ФГУП МИА «Россия сегодня»*

Б48 **Стайнер, Джордж.**
Толстой и Достоевский: противостояние / Джордж Стайнер; пер. с англ. Г. Л. Григорьева, Е.М. Эфрос. — Москва : Издательство АСТ, 2019. — 336 с. — (Юбилеи великих и знаменитых).

ISBN 978-5-17-104873-0

Толстой и Достоевский — это поистине визитная карточка русской литературы для иностранного читателя. Этими двумя творцами издавна восхищаются за рубежом, их произведения находят всё новые интерпретации, а их мастерством вдохновляются иностранные писатели. «Ни один английский романист по величию не сравнится с Толстым, столь полно изобразившим жизнь человека как с частной, так и с героической стороны. Ни один английский романист не исследовал душу человека так глубоко, как Достоевский», — говорил знаменитый писатель Эдвард Форстер. Американский литературный критик, профессор Джордж Стайнер посвятил Толстому и Достоевскому свой знаменитый труд, исследуя глубины сходства двух гениев и пропасти их различия.

**УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1**

ISBN 978-5-17-104873-0

© 1959, 1996 by George Stainer
© Григорьев Г. Л., Эфрос Е.М., 2018
© ООО «Издательство АСТ», 2019

*Все даты, относящиеся
к жизни и творчеству Толстого и Достоевского,
приведены по старому стилю —
т.е. минус двенадцать дней
относительно нового стиля.*

Дж. С.

ЧАСТЬ 1

*Книгу только тогда и находишь,
когда можешь понять ее.¹*

Письмо Гете Шиллеру, 6 мая 1797 г.

I

Литературная критика должна рождаться из долга любви. Очевидным, но и таинственным, путем стихотворение, пьеса или роман захватывают наше воображение. Закрывает книгу уже не тот человек, что открыл ее. Воспользуемся образом из другой сферы: тот, кто подлинно проникся картиной Сезанна, будет теперь видеть яблоко или стул по-новому. Великие произведения искусства проходят через нас подобно штормовому ветру, они распахивают двери восприятия, насаждают своей преобразующей мощью на архитектуру наших представлений. Мы стремимся зафиксировать результаты их воздействия, навести новый порядок в нашем покачнувшемся доме. Повинуясь некоему базовому общинному инстинкту, мы стремимся поведать другим о том, какие чувства и какой силы мы испытали. Стараемся убедить их открыться нашему опыту. Из этого и рождаются наиболее глубокие наблюдения из тех, что подвластны литературной критике.

Я говорю так, поскольку современная критика обладает совсем иными чертами. Насмешливая, придирчивая, безмерно продвинутая в плане философских корней и сложных инструментов, она зачастую больше любит хоронить, чем хвалить. Разумеется, существует немалый объем того, что похоронить стоит, если речь идет о здоровье языка и чувства. Есть много книг, которые не обогащают наше сознание, не служат источниками жизни, а вместо этого искушают нас, предлагая легкость,

грубость и эфемерные утешения. Но такие книги — объект для подневольного ремесла книжного обозревателя, а не для медитативного, сотворческого искусства критика. Число выдающихся произведений в мире не исчерпывается списками «ста великих книг», и тысячей оно тоже не исчерпывается. Но оно все же не бесконечно. В отличие от обозревателя или историка литературы, критик должен посвящать себя шедеврам. Его основная задача — проводить черту не между хорошим и плохим, а между хорошим и наилучшим.

Опять же, современная система взглядов теряет уверенность оценки. Расшатав крепления установленного культурно-политического строя, она утратила ясную уверенность, которая позволяла Мэтью Арнольду² в своих лекциях о переводе Гомера говорить о «пяти или шести величайших поэтах мира». Такие слова — не для нас. Мы стали релятивистами, которым некомфортно от мысли, что литературная критика пытается наложить недолгие чары диктата на естественную переменчивость вкуса. По мере отклонения Европы от опорной оси истории мы перестали считать классические и западные традиции единственными в своем роде. Горизонты искусства вышли за доступные человеку пределы обзора во времени и пространстве. Две наиболее характерные поэмы нашего времени — «Бесплодная земля» Элиота и «Песни» Эзры Паунда — опираются на восточную философию. С полотен Пикассо на нас взирают искаженные мстительностью конголезские маски. Наш рассудок омрачен войнами и жестокостями XX века, мы с недоверием смотрим на оставленное нам наследие.

Но нельзя сдаваться окончательно. В излишнем релятивизме лежат семена анархии. Критика призвана

вернуть нас к нашей великой родословной, к непревзойденной традиции высокой эпопеи и ее развитию от Гомера до Мильтона, к грандиозности древнегреческой, елизаветинской и неоклассической драмы, к мастерам романа. Критика должна стоять на том, что даже если Гомер, Данте, Шекспир и Расин больше не считаются величайшими поэтами в масштабах всего мира (мир стал для этого слишком огромен), они все равно сохраняют свое величие в той части мира, из которой наша цивилизация черпает свои жизненные силы, и которую она защищает, отстаивая свои пошатнувшиеся позиции. Настойчиво указывая на бесконечное многообразие человеческих отношений, на роль социально-экономических факторов, историки хотят, чтобы мы отбросили старые определения, фундаментальные, значимые для нас категории. Как можем мы, задают они вопрос, применять одно и то же понятие к «Илиаде» и «Потерянному раю», если их разделяет тысячелетняя история? Имеет ли какой-либо смысл термин «трагедия», если мы относим его и к «Антигоне», и к «Королю Лиру», и к «Федре»?

Ответ состоит в том, что древние базовые ориентиры и навыки осмысления — глубже, чем неумолимость времени. Традиция и нарастающая волна единства не менее реальны, чем чувство разлада и дезориентации, которое наслали на нас новые темные времена. Давайте называть «эпической» ту форму поэтического восприятия, в центре которой лежит исторический момент или религиозный миф, давайте определять как «трагедию» то видение мира, чьи смысловые принципы происходят из брэнности человеческого существования, из того, что Генри Джеймс называл «способностью вообразить катастрофу». Ни одно из этих определений не будет исчерпывающим или

всеохватным. Но они вполне достаточны, чтобы напомнить нам о великих традициях и духовных родословных, чьи ветви роднят Гомера с Йетсом и Эхила с Чеховым. Именно к ним должна обращаться критика с восторженным благоговением и ощущением непрестанно возобновляемой жизни.

В сегодняшней критике этого вопиюще недостает. Вокруг нас процветает новая безграмотность — безграмотность тех, кто может прочесть лишь односложные слова или полные ненависти или дурновкусия фразы, но не способен ухватить смысл языка, когда тот пребывает в состоянии красоты или истины. «Полагаю, — справедливо пишет Р.П. Блэкмур,³ один из тончайших современных критиков, — что у нас налицо — явные свидетельства дефицита (и именно в нашем обществе дефицит этот никогда прежде не был столь серьезным) ученых и критиков, которые могли бы справиться с одной конкретной задачей — наладить чуткую связь между аудиторией и произведениями искусства, выполнить работу посредника». То есть, не судить, не анатомировать — а посредничать. Лишь через любовь к произведению, через постоянное и мучительное признание дистанции, отделяющей его профессию от искусства поэзии, критик может осуществить подобное посредничество. Эта любовь обрела свет через горечь. Она наблюдает за чудом творческого гения, распознает принципы его бытия, демонстрирует его аудитории, сознавая, что никакого участия в его создании не принимала — или, разве что, самую малость.

Это я и понимаю под основными принципами «старой критики» в отличие, отчасти, от блестящей и превалирующей ныне школы, которую называют «новой критикой». Старая критика рождена восхищением. Порой она делает

шаг назад, дабы взглянуть на текст отстраненно и оценить нравственные цели. Она полагает, что литература существует не изолированно, а является одним из центров игры историко-политических энергий. Самое главное — старая критика философична по своему характеру и охвату. Она исходит — в самом общем приложении — из веры, конкретизированной Жан-Полем Сартром в его эссе о Фолкнере: «техника романа всегда отсылает нас к метафизике романиста». В произведениях искусства собраны мифологии ума, героические попытки человеческого духа придать порядок хаосу опыта, истолковать его. Хотя философское содержание, введенные в поэму мировоззрения или размышления и неотделимы от эстетической формы, они все же работают по собственным принципам. Есть множество примеров, когда искусство внушает нам идеи и убеждения, подвигает к действию. Современные критики, за исключением марксистов, не всегда уделяют этому внимание.

У старой критики есть свои пристрастия: она склонна верить, что к уступкам или бунту «величайших поэтов мира» подвигает божественное таинство, что существуют масштабы замысла и поэтической силы, которых светское искусство достичь не может или, во всяком случае, пока не достигло. Как утверждает Мальро⁴ в «Голосах безмолвия», человек заточен между конечностью человеческой природы и бесконечностью звезд. Лишь через созданные им памятники разума и художественные творения может претендовать он на трансцендентальное положение. В этом он имитирует творящую силу Божества и соперничает с ней. Таким образом, в самом сердце творческого процесса лежит религиозный парадокс. Ни один человек не создан в столь полной мере по образу Божьему, как

поэт, и не является Его соперником с той же неизбежностью. «Я всегда чувствую, — писал Д.Г. Лоуренс, — словно стою обнаженным в ожидании, когда пламень Всемогущего пройдет сквозь меня — и это довольно жуткое чувство. Чтобы быть художником, надо быть чудовищно религиозным». Чтобы быть настоящим критиком, этого, пожалуй, не требуется.

Эти ценности я и буду иметь здесь в виду, говоря о Толстом и Достоевском. Это — величайшие романисты (всякая критика в моменты истины догматична; и старая критика тоже открыто оставляет за собой право быть догматичной и использовать превосходные степени). «Ни один английский романист, — писал Э.М. Форстер, — по величию не сравнится с Толстым, столь полно изобразившим жизнь человека как с частной, так и с героической стороны. Ни один английский романист не исследовал душу человека так глубоко, как Достоевский». Суждение Форстера можно распространить и за пределы английской литературы. Оно определяет соотношение Толстого и Достоевского с искусством романа в целом. Однако сама природа подобного утверждения такова, что его нельзя наглядно проиллюстрировать. В некотором любопытном, но вполне определенном смысле, это — вопрос «слуха». Те же ноты, которыми мы пользуемся, говоря о Гомере или Шекспире, хорошо звучат и в применении к Толстому и Достоевскому. Мы вполне можем одновременно говорить об «Илиаде» и «Войне и мире», о «Короле Лире» и «Братьях Карамазовых». Проще некуда, но и сложнее — тоже. Однако повторюсь: подобное заявление нельзя подкрепить рациональными доказательствами. Нет мыслимого способа продемонстрировать, что, если человек ставит «Мадам Бовари» выше «Анны Карениной» или

считает, что «Послы» по размаху и значению сопоставимы с «Бесами», то он неправ и не различает на слух некоторые важные ступени тональности. Но подобное «отсутствие слуха» не поддается логическим аргументам (кто смог бы убедить Ницше — одного из острейших умов всех времен из тех, кто касался музыки, — в том, что ставить Бизе выше Вагнера — это противоестественная ошибка?) Я больше скажу: бесполезно оплакивать «неиллюстрируемость» критических суждений. Критики — может, из-за того, что они осложняют художникам жизнь, — обречены иметь нечто общее с покойной Кассандрой. Даже когда их зрение максимально ясно, у них нет способов доказать свою правоту. Но Кассандра *была* права.

Таким образом, позвольте мне твердо заявить о своей непоколебимой убежденности в том, что Толстой и Достоевский — это выдающиеся фигуры среди романистов. В охвате видения и в мощи исполнения им нет равных. Лонгин⁵ употребил бы здесь — и вполне уместно — слово «возвышенное». Они обладали силой с помощью языка конструировать «реальности» — ощутимые чувствами и материальные, но в то же время проникнутые таинством и жизнью духа. Именно эта сила отличает упомянутых Мэтью Арнольдом «величайших поэтов мира». Хотя Толстой и Достоевский своим масштабом охвата стоят особняком — посмотрите, какая сумма жизни собрана в «Войне и мире», «Анне Карениной», «Воскресении», «Преступлении и наказании», «Идиоте», «Бесах» и «Братьях Карамазовых», — они все же представляют собой неотъемлемую часть расцвета русского романа XIX столетия. Расцвет этот — в данной, вводной главе я рассмотрю его обстоятельнее — был одним из трех главнейших моментов триумфа, которые знала история западной

литературы (остальные два — это эпоха древнегреческих драматургов и Платона и век Шекспира). В каждый из этих трех моментов западная мысль посредством поэтической интуиции совершила скачок в неизведанное, и сформировалась большая часть наших представлений о природе человека.

Было и еще будет написано немало книг о драматизме и показательности биографий Толстого и Достоевского, о месте этих писателей в истории романа, о роли их политических и теологических взглядов в истории идей. Когда Россия с идеями марксизма подошла к порогу имперского статуса, нас настигла пророческая мысль Толстого и Достоевского, ее применимость к нашим собственным судьбам. Но здесь требуется более узкий и в то же время более обобщенный подход. Прошло уже достаточно времени, чтобы мы смогли осознать величие Толстого и Достоевского в перспективе основных традиций. Толстой предлагал сравнивать его произведения с Гомером. «Война и мир» и «Анна Каренина» в куда большей степени, чем «Улисс» Джойса, воплощают возрождение эпоса, возвращение в литературу тональностей, нарративных практик и форм артикуляции, которые ослабли в западной поэтике после эпохи Мильтона. Но чтобы понять, почему это так, и адаптировать к мысли критика непосредственное и безошибочное узнавание Гомеровых элементов, требуется чтение чуткое и внимательное. В случае с Достоевским более скрупулезный взгляд также необходим. Общеизвестным является то, что его гений лежит в плоскости драмы, что он во многих существенных отношениях обладал неведомым со времен Шекспира (на подобное сравнение он и сам намекал) всеобъемлющим и естественным драматическим складом. Но лишь

публикация и перевод достаточного количества чернови-ков и записных книжек Достоевского (к этим материалам я собираюсь широко обращаться) — сделали возможным проследить многообразные взаимосвязи между его концепцией романа и техникой драмы. После «Фауста» Гете идея театра — говоря словами Фрэнсиса Фергюссона⁶ — в части трагедии пережила резкий упадок. Цепочка бытия, которую выраженное родственное сходство позволяло протянуть назад до Эсхила, Софокла и Еврипида, казалась оборванной. Но роман «Братья Карамазовы» твердо укоренен в мире «Короля Лира»; в прозе Достоевского целиком восстановилось трагическое ощущение жизни в старом понимании. Достоевский — один из великих поэтов-трагиков.

Экскурсы Толстого и Достоевского в политическую теорию, теологию, историческую науку чаще всего игнорируют, считают эксцентричностью гениев или примерами курьезной слепоты, которую наследуют великие умы. В сфере же, где им уделяют серьезное внимание, проводится строгая граница между литературой и философией. Но у зрелой писательской техники и метафизики есть объединяющие аспекты. И у Толстого, и у Достоевского — как, думается, и у Данте — поэзия и метафизика, импульс к творчеству и импульс к систематическому осмысливанию являлись хоть и сменяющимися друг друга, но все же неразделимыми реакциями на груз опыта. То есть, толстовская теология и присутствующее в его романах и рассказах мировоззрение прошли через один и тот же плавильный котел убеждений. «Война и мир» — это поэма об истории, но истории, рассматриваемой в особом свете — или, если угодно, в особой тьме — толстовского детерминизма. Поэтика этого писателя и выдвигаемый