

Л. Н. ТОЛСТОЙ, «РУССОИЗМ», РУССКАЯ КУЛЬТУРА

Доктор философских наук В. К. КАНТОР,
кандидат философских наук М. С. КИСЕЛЕВА

Присвоение идей, рожденных в одной культуре, мыслителями другой объясняется прежде всего потребностями воспринимающей культуры, которая трансформирует эти идеи с большим коэффициентом преломления. «Иностранные влияния оказываются действительными только в той мере, в какой они отвечают внутренним потребностям страны», — замечал Д. С. Лихачев (Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X—XVII веков. Л., 1973. С. 19). Трудно, например, понять концепцию прекрасного, выдвинутую Чернышевским, ее уровень и задачи, сопоставляя теорию русского мыслителя с философскими системами Гегеля или Фейербаха, но она становится прозрачно ясной, обретает собственный смысл в контексте русской художественной культуры, тех символических образов, в которых она выражала свое понимание действительности (см. об этом: Кантор В. К. Эстетика жизни // Вопр. филос. 1985. № 5; его же. «Средь бурь гражданских и тревоги...». Борьба идей в русской литературе 40—70-х годов XIX века. М., 1988. С. 203—235). Можно, конечно, пытаться объяснить Чернышевского «фейербахианством», а Льва Толстого «руссоизмом», но при этом нельзя забывать, что само это влияние, во-первых, было не более чем толчком к самостоятельным построениям, а во-вторых, определялось направлением ума мыслителя, впитывающего это влияние, направлением, порожденным достаточно точно обозначенной социокультурной праосновой.

Задача исследователя *прочитать* эту социокультурную праоснову. Такое культурологическое по своему характеру исследование требует в известном смысле *художнического* проникновения в предмет, интуиции, создания *образа* анализируемой проблемы. А потому, как и все индивидуально-личностное, оно сопряжено с серьезными трудностями. И вместе с тем есть проблемы, которые иному анализу не поддаются.

Одна из таких проблем — эстетическая концепция Льва Толстого, совершившего «Великий Отказ» от всех предшествовавших эстетических теорий, более того, отвергшего искусство «высших классов» в принципе, что, по определению Бердяева, было акцией

нигилизма. Нередко приходится читать, что эстетическая загадка Толстого решается просто: его повышенным нравственным чувством большого художника. Но часто ли в таких случаях говорится самое важное, что Толстой не только великий писатель-моралист, но и великая проблема? Проблема, от которой науке отмахиваться нельзя. В самом деле, один из величайших художников мира, Толстой, по сути дела, проклял все великое мировое искусство, Шекспира, Бетховена, Пушкина, пытался отказаться от собственного творчества как несовместимого с истинно нравственной позицией личности, иными словами, противопоставил искусство и мораль. Как видим, вопрос, поставленный Толстым, касается самой сути жизни и художественного творчества. И, можно сказать, за последние сто лет вопрос этот не стал проще. Чем объяснить «Великий Отказ» великого писателя от завоеваний цивилизации, от науки и от того искусства, которое возникло примерно в эпоху Возрождения (так называемого личностного искусства — в отличие от искусства народного)? Как возникла и сформировалась такая точка зрения? В силу каких причин? Попытаемся дать свою трактовку этой проблемы.

* * *

Годы, когда молодой Толстой опубликовал свои первые произведения, когда он отчетливо и осознанно стал относиться к собственному эстетическим, точнее сказать, теоретико-эстетическим вопросам, пришлось на период самой напряженной полемики между сторонниками «пушкинского» направления, как себя именовали теоретики «чистого искусства», и сторонниками эстетических воззрений Чернышевского и Добролюбова — «гоголевским» направлением. Из Севастополя в Петербург Толстой приехал уже прославленным писателем и сразу же попал в среду петербургской литературной элиты. Однако несмотря на молодость писатель обладал достаточно определенной художественной позицией. «Со своих первых литературных шагов,— писал Бахтин,— Толстой, последователь Руссо и ранних сентименталистов, выступил врагом и разоблачителем всякой условности и прежде всего художественной условности, в чем бы они ни выражались» (Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 90—91).

К размышлениям над теоретическими вопросами искусства Толстой пришел позднее, пытаясь понять себя, свое искусство, да и вообще роль и задачу художественной деятельности в жизни человека и человечества. Пока же в области эстетической теории он казался настолько несведущим, что его новые приятели, теоретики «чистого искусства» (Дружинин, Боткин, Анненков), называли его «армейским дикарем». На какой-то момент молодой писатель попал под влияние теории «искусства для искусства». Хотя, надо сказать, уже с самого начала теория эта вызывала его недоверие. В декабре 1856 г. он записывает в дневник: «Прочел

2-ю статью Дружинина. Его слабость, что он никогда не усомнится, — не вздор ли это все» (Толстой Л. Н. Собр. соч. В 22 т. М., 1985. Т. XXI. С. 168. Далее при ссылке на это издание указываются только том и страница). Возражения эти остались, однако, тогда лишь на странице дневника. Как результат воздействия новых друзей можно рассматривать «Речь в Обществе любителей российской словесности», которую впоследствии сам Толстой и вспоминать не хотел, ибо в этой речи он высказал то, против чего потом с такой страстью выступал всю свою жизнь. Себя тогда (в 1859 г.) чистосердечно признавал как «одностороннего любителя изящной словесности» (XV, 8).

Однако в том же году Толстой удалился в свое имение, а на просьбы друзей порадовать их, как прежде, новыми столь же совершенными, тонкими поэтическими и психологическими произведениями отвечал: «Теперь же как писатель я уже ни на что не годен. Я не пишу и не писал со времени «Семейного счастья» и, кажется, не буду писать. Льшу себя по крайней мере этой надеждой. Почему так? Длинно и трудно рассказывать. Главное же — жизнь коротка, и тратить ее в взрослых летах на писанье таких повестей, какие я писал, — совестно. Можно и должно и хочется заниматься делом» (XVIII, 530—531). У Толстого возникают первые сомнения в том, что занятие искусством вообще можно считать делом. Конечно, эти сомнения можно объяснить простой усталостью. Ведь за семь лет им написано столько, что другому хватило бы на полноценную писательскую биографию. И повести и рассказы его вовсе не были пустячками, как именовал их он сам. Не были продиктованы сомнения и недоброжелательной критикой. Все крупнейшие писатели и критики тех лет признали в нем высокий художественный талант, принципиально обновивший русскую прозу. Однако, зная дальнейшую эволюцию взглядов Толстого, можно расценить это его сомнение в необходимости искусства как первый грозный симптом. Как же его объяснить?

В конце 50-х — начале 60-х годов XIX в. с небывалой ранее остротой встал крестьянский вопрос. Страна, построенная на крепостном рабстве, не могла дальше развиваться ни экономически (крепостной труд стал непроизводителен), ни политически (в окружении более прогрессивных европейских государств), ни нравственно. Историческое развитие в Европе, писал Чаадаев, «шло путем, совершенно противоположным нашему. Начав с крепостной зависимости, крестьянин там пришел к свободе, — у нас же, начав со свободы, крестьянин пришел к крепостной зависимости: там рабство было уничтожено христианством — у нас рабство родилось на глазах христианского мира» (Чаадаев П. Я. Статьи и письма. М., 1989. С. 287).

Заниматься искусством в такой момент, когда трубовалось что-то делать для народа, чтобы «искупить свою вину перед ним», Толстому было «совестно». Позиция «покаяния», «стыда» за свою

художественную и артистическую жизнь усугублялась у Толстого его социальным положением (граф, помещик, владелец крепостных душ и большого имения). И это было весьма немаловажной причиной, объясняющей не только нравственные терзания Льва Толстого, но и вообще этическую направленность русской философской и художественной мысли XIX в. Речь идет, в сущности, о сложном, почти противоестественном, возникшем в результате крепостного права взаимоотношении образованного, культурного слоя с народом, находившимся в абсолютной бесправии и нищете. Петровская реформа создавала необходимый государству образованный слой за счет народа, благодаря усилению в XVIII в. (!) крепостного права. Таким образом, экономическая и духовная независимость культурного слоя России зарождалась на рабском труде крепостных, иными словами, на совершенной варварской основе. Именно это и породило у русских образованных людей чувство вины и долга перед народом, ответственности за духовные преимущества, а у определенных слоев образованного общества — сомнение в правомерности своей культуры, казавшейся им чуждой культуре народной. Быть может, наиболее ярким выразителем этого трагического мироощущения оказался Лев Толстой.

Правда, поначалу, спасаясь от духовного кризиса, он просто устроил у себя в Ясной Поляне школу для крестьянских детей, чтобы передать им хотя бы начатки образования. Результат оказался значительным, хотя и не совсем таким, какого ожидал сам учитель. Обучая этих детей, Толстой пришел к заключению, что искусство «высших», по его терминологии, классов непонятно и чуждо народу, и, более того, признал это справедливым и законным. «Я годами, — писал он, — бился тщетно над передачею ученикам поэтических красот Пушкина и всей нашей литературы... Я бился, говорю, годами и ничего не мог достигнуть: стоило случайно открыть сборник Рыбникова (сборник былин. — В. К., М. К.), — и поэтическое требование учеников нашло полное удовлетворение, и удовлетворение, которое, спокойно и беспристрастно сличив первую попавшуюся песню с лучшим произведением Пушкина, — я не мог не найти законным» (Толстой Л. Н. О литературе. М., 1955. С. 66). И далее Толстой приходит к выводу, что образование только вредит, ибо уничтожает естественность и непосредственность народного мировосприятия, заменяя патриархального крестьянина совершенно искусственным человеком, испорченным культурой и городским образом жизни. Против толстовского нигилизма по отношению к просвещению выступил Чернышевский, доказывая, что такая позиция в безграмотной и непросвещенной стране только на руку официозной культуре. Стоит вспомнить и постоянный во все годы его жизни просветительский пафос Пушкина. Но, как заметил Эйхенбаум, «Пушкин и Лев Толстой стоят на крайних точках исторического процесса, начинающего и завер-

шающего построение дворянской культуры XIX в. Пушкин — первый дворянин-интеллигент, профессиональный писатель, журналист; Толстой — последний итог культуры: он отрекается от кровно связанной с ним интеллигенции и возвращается к земле, к крестьянству» (Эйхенбаум Б. М. О прозе. Л., 1969. С. 167). Причем отрекается не просто от «чистого искусства» как определенного течения, не совсем правомерно присвоившего себе имя «пушкинского»: в словах Толстого периода яснополянской школы содержится зародыш его грядущего трактата «Что такое искусство?» (1898), в котором он попытался сформулировать уже четкие теоретические основания своего глобального отрицания искусства, начиная с эпохи Возрождения, как искусства, противоположного идеалу нравственности, порожденного «эгоистической цивилизацией» самозаконных индивидов.

Так, например, Пушкина поздний Толстой прямо обвиняет в безнравственности, говоря, «что вся заслуга его только в том, что он писал стихи о любви, часто очень неприличные» (XV. 187). Творчество Пушкина всегда было своего рода символом, по отношению к которому самоопределялись эстетические направления в России, так что это парадоксальное и резкое высказывание Толстого невозможно объяснить вкусовым пристрастием. Тем более что в дневниках и письмах писателя можно найти немало выражений восторга и восхищения пушкинским гением — записи, сделанные под непосредственным художественным впечатлением. Осуждение пушкинского творчества, олицетворяющего собственно художественное начало в русской культуре, есть результат продуманной теоретической позиции. И тут стоит привести наблюдение Эйхенбаума, сравнивавшего поэтику Пушкина и Толстого: «Искусство Толстого... было вдохновлено дисгармонией — противоречиями и расколом общественного и индивидуального сознания, тогда как в основе пушкинского творчества, несмотря на трагические противоречия его личной жизни, лежала полнота и цельность исторического сознания. Это сказывается уже хотя бы в том, что у Пушкина было органическое и совершенно реальное ощущение исторического процесса и его законов — была вера в историю, тогда как у Толстого именно этого... ощущения не было» (Эйхенбаум Б. М. О прозе. С. 169).

* * *

Разумеется, дисгармония, о которой пишет Эйхенбаум, была разлита в самом времени, в самой эпохе пореформенной России, где «все перевернулось и только укладывается», как говорил сам Толстой. Усилилось противостояние народа «высшим классам», праздности которых, как считал писатель, служит современное искусство: «Искусство нашего времени и нашего круга стало блудницей» (XV. 194). К этому Толстой добавлял, что искусство может оказаться и оказывается не только в услужении у «богатых клас-

сов», но и у враждебных человеку официальной церкви и государства: «Не будь этой постоянной деятельности всех отраслей искусства на поддержание церковного и патриотического одурения и озлобления народа, народные массы уже давно достигли бы истинного просвещения» (XV. 190).

Конечно, здесь можно вспомнить увлечение молодого Толстого идеями Руссо, писавшего, что «науки, литература и искусства... украшают гирляндами цветов железные цепи, сковывающие людей, заглушают присущее людям сознание исконной свободы, для которой они, казалось, были рождены, заставляют их любить свое рабство, превращая их в то, что называется цивилизованными народами. Потребность воздвигла троны, науки и искусства укрепили их» (Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. М., Л., 1959. С. 67). Однако Руссо как антитезу приводил суровых воинов Спарты, Рима и т. п. Вред искусства он видел в исчезновении военных и государственно-патриотических (понимавшихся, разумеется, как республиканские) добродетелей (см. там же. С. 80—81). Как видим, позиция Толстого хоть и близка позиции Руссо, но все же отличается антивоенной, антигосударственной (в любых видах), антицерковной направленностью, ибо определялась другой культурной ситуацией.

В силу обстоятельств русская послепетровская литература была вынуждена все глубже и глубже вникать в проблемы и интересы народной жизни (сравним идеализированных пейзаж Карамзина и ничем не приукрашенных «Мужиков» Чехова). И вот великий русский писатель Лев Толстой, взглядевшись в жизнь девяти десятых русского народа, ужаснулся разрыву, глубине пропасти между народом и образованными слоями русского общества, ужаснулся цене, которую приходилось платить народу за образование, культуру, науку, искусство «праздных классов». Дисгармония русской культуры была прочувствована Толстым как мировая дисгармония. «Как ни стараемся мы скрыть от себя простую, самую очевидную опасность истощения терпения тех людей, которых мы душим, как ни стараемся мы противодействовать этой опасности всякими обманами, насилиями, задабриваниями, опасность эта растет с каждым днем, с каждым часом и давно уже угрожает нам, а теперь назрела так, что мы чуть держимся в своей лодочке над бушующим уже и заливающим нас морем, которое вот-вот гневно поглотит и пожрет нас» (XVI. 378—379). Ожидая и боясь народной революции, ощущая ее вместе с тем как некий всеочистительный потоп, Толстой задается вопросом: что уцелеет? Что покажется важным и нужным простому крестьянину? Толстой производит переоценку ценностей мировой культуры, полностью становясь на позицию общинного патриархального крестьянства. Он сознательно до предела упрощает вопрос. Чем мы, люди умственного труда, можем оплатить труд мужика? «Пушкиным, Достоевским, Тургеневым, Л. Тол-

стым, картинками французского салона... музыкой Вагнера?..
Ничто это не годится и не может годиться...» (XVI. 334—335).

Толстой категорически отвергает такое искусство как очень личностное, связанное с переживаниями человека, поставленного в идеальные условия (т. е. человека с материальным достатком и свободным досугом), ибо крестьянин подобными преимуществами не обладает. Если Пушкин верил в движение истории к всеобщей свободе, когда просвещение будет доступно всем, то Толстой сомневался уже в самих «плодах просвещения» и становился в своих теоретических построениях на руссоистскую, по сути дела, внеисторическую позицию, отрицающую общезначимый смысл культурных достижений человечества.

В мужицком нигилизме Льва Толстого, в его руссоистском отказе от высокого искусства и европейской науки, в переходе к назидательным рассказам для народа проявилось безусловное предчувствие будущего, ибо его позиция коренилась в тотальном отрицании настоящего. «Поистине Толстой имеет не меньшее значение для русской революции, чем Руссо имел для французской, — писал Н. Бердяев в своей знаменитой статье 1918 г. «Духи русской революции». — Правда, насилия и кровопролития ужаснули бы Толстого, он представлял себе осуществление своих идей иными путями. Но ведь и Руссо ужаснули бы деяния Робеспьера и революционный террор. Но Руссо так же несет ответственность за революцию французскую, как Толстой за революцию русскую. Я даже думаю, что учение Толстого было более разрушительно, чем учение Руссо» (Бердяев Н. А. Духи русской революции // Лит. учеба. 1990. № 2. С. 137). Не случайно лефовцы, отвергавшие «индивидуалистическое искусство», требовавшие «литературы факта», так любили Толстого, постоянно к нему апеллировали (назовем хотя бы ранние теоретические работы Виктора Шкловского), чувствуя свою близость бунтовщическим, «пугачевским» идеям великого писателя. Горький, назвавший Льва Толстого «великим бунтовщиком», был точен. Толстой бунтовал против государства, против официальной церкви, но одновременно и против искусства «богатых классов», т. е. против великого личностного искусства — Рафаэля, Микеланджело, Винчи, Бетховена, Листа, Вагнера, Берлиоза, Брамса, Тассо, Мильтона, Шекспира, Гете, Ибсена, Пушкина, Тургенева, Чехова и... Льва Толстого в том числе.

Последовавшие вскоре призывы Маяковского «расстрелять» Растрелли и Рафаэля — порождение той же идеи. Приведем отрывок из статьи (1923 г.) друга и соратника Маяковского — Михаила Левинова (перекличка идей этой статьи с идеями Льва Толстого, помноженных, правда, на революционную ситуацию, поразительна): «Прекрасно, что революция выявилась как организованное упрощение культуры. Эстетически прекрасно. Прекрасно, что исчезнет, наконец, с лица земли русской это безобраз-

ное зрелище: мужик, на которого кто-то, когда-то и почему-то напялил шелковый цилиндр. Прекрасно, наконец, что процесс организованного упрощения культуры реализовался грубыми и резкими явлениями: насильственного сбрасывания шелкового цилиндра с мужицкой головы ударом опорка по цилиндру. Стояла изба: вшивая, грязная изба, тускло освещенная коптящим ночником, а то и лучиной, но с редкостными гобеленами на стенах. Эта изба была уродством — непозволительным, оскорбляющим, как все противоестественное, уродством. В музее, в банке со спиртом было место российской культуре — культуре небывалого уродства и извращения. Подлинно извращением было, что неумытая и безграмотная, чеховская и бунинская Русь позволила себе роскошь иметь Чехова и Бунина, и более того — Скрябина, Врубеля и Блока» (Левидов Мих. Простые истины. М., Л., 1927. С. 154—155).

Мы уже упоминали, что Толстой в юности был страстным поклонником идей Руссо, известно даже, что он носил на груди медальон с портретом французского писателя и философа. И уже в старости — в марте 1905 г. — он писал: «Руссо был моим учителем с 15-летнего возраста.

Руссо и Евангелие — два самые сильные и благотворные влияния на мою жизнь.

Руссо не стареет. Совсем недавно мне пришлось перечитать некоторые из его произведений, и я испытал то же чувство подъема духа и восхищения, которое я испытывал, читая его в ранней молодости» (XX. 582).

Толстого нельзя, однако, назвать простым подражателем Руссо. Несмотря на близость и безусловное влияние французского мыслителя, позиция великого русского писателя была вполне самобытна, ибо коренилась в специфике отечественной культуры. Бердяев по этому поводу заметил: «Не раз указывали на близость толстовских идей к Ж.-Ж. Руссо. Толстой любил Руссо, но не следует преувеличивать влияние на него Руссо. Толстой глубже и радикальнее. У него было русское сознание своей вины, которой у Руссо не было» (Бердяев Н. А. Русская идея // Вопр. филос. 1990. № 2. С. 93). Это чувство вины, рождавшееся из трагической рефлексии о «незаконном» существовании искусства, науки и цивилизации в мире рабства и несправедливости, было безусловно явлением российской духовной культуры.

Последнее соображение дает нам прекрасную возможность понять внутреннюю привязанность идеи к своей культурной почве, увидеть характер ее «преломления» в различных типах культур, в соответствии с которым культура остается верной себе. Мыслитель, выстраивая собственную эстетическую систему, заимствует идеи, рожденные другими культурными эпохами, но непременно «прививает» их к «родному дереву». К примеру, Томас Манн,

рассуждая о руссоизме Гете и Толстого, так показал принципиальную разность в их трактовках идей французского мыслителя: «Толстой был руссоистом на более интимный, своеобразный и сложный манер, чем Гете». Но если говорить о позиции Гете «с точки зрения развития духовной культуры, это руссоизм (с характерным для него налетом революционности и даже анархизма), руссоизм, который у русского богоскателя принимает религиозный, первобытно-христианский характер, враждебный просвещению, тогда как у Гете уже здесь наблюдается поворот к гуманизму, и мы видим, как проступает его воспитывающий и самовоспитывающий индивидуализм, который был бы, несомненно, отринут Толстым как нехристианско-эгоистический, хотя, по существу, он, разумеется, совсем не таков; этот индивидуализм означает работу над человеком, над человечностью» (Манн Т. Собр. соч. В 10-т. М., 1960. Т. 9. С. 496). Как видим, и в XX в. рассматриваемая проблематика оставалась актуальной, служила предметом весьма глубоких и серьезных размышлений.

Попытаемся теперь, не ограничиваясь творчеством Толстого, посмотреть, как в русской культуре прошлого и нынешнего века решались проблемы, им поставленные.

* * *

Начнем с обнаруживающейся у нас в последние годы боязни научно-технического прогресса (вспомним отечественных «алармистов» и «фундаменталистов»). Безусловно, она связана с реальными, порой катастрофическими издержками использования научных и технических открытий, но, на наш взгляд, более всего эта боязнь коренится в определенном *type* отношения культуры и науки, складывавшемся не одно столетие и формирующем собственный тип ментальности. Сегодня, отставая в научно-техническом развитии, мы вообще склонны отказаться от науки и техники. И дело здесь не в самоуничижении паче гордости. Мол, нет, ну и не надо. Проблема гораздо серьезнее.

Традиционно боязнь науки и техники, нигилистическое их отрицание связывается с именем Руссо, оказавшим большое влияние на романтическое сознание последующего времени. В патриархальной феодальной Франции второй половины XVIII столетия переживавшей бурный рост промышленности, торговли, техники, Руссо выступил против науки, цивилизации и искусства, заявив, что наука и добродетель несовместимы. «Народы,— восклицал он,— знайте же, что природа хотела уберечь вас от науки, подобно тому, как мать вырывает опасное оружие из рук своего ребенка, что тайны, которые она скрывает от вас,— это несчастья, от которых она вас оберегает, что трудности на пути к знанию — одно из ее благодеяний. Люди испорчены; они были бы еще хуже, если бы имели несчастье родить-

ся учеными» (Руссо Ж.-Ж. Об искусстве. С. 74). Благородный Руссо болезненно реагировал на противоречия современной ему цивилизации, но, как показала история, он ошибался. Преодоление неравенства, бедности и прочих тягот человеческой жизни оказалось возможным только на путях развития цивилизации, на путях приращения национальных богатств, а не отказа от них. Комплекс «руссоизма» и «толстовства», однако, остался, реализуясь каждый раз по-новому в разных странах и в разное время.

Именно этот комплекс мы можем наблюдать в позиции многих деятелей русской культуры прошлого века. Но здесь он имел свою специфику, важную для понимания нашего сегодняшнего отношения к прогрессу науки и техники. Крепостническая патриархальная Россия, втянутая в разнообразные международные связи, к середине XIX в. почувствовала свою катастрофическую отсталость от развитых европейских стран. Чтобы не оказаться в положении зависимой державы, она вынуждена была догонять Европу ускоренно, пытаясь при этом не менять системы самодержавного правления. Научно-технический прогресс осуществлялся просто за счет народа (так было и в других странах), но совершенно варварски-азиатскими способами, не принося при этом ему ни малейшей выгоды, ни облегчения.

Не случайно, рассуждая о развитии техники в самодержавной России, Герцен говорил, что он боится Аттилы, усевшегося на паровоз, выражал опасение, что телеграф будет только способствовать тайной полиции преследовать политических преступников. Лев Толстой считал, что постройка железных дорог приведет к тому, что эксплуататор проникнет в дальние крестьянские районы, которые до поры до времени были защищены от его хищничества отдаленностью, расстоянием, непроходимыми российскими дорогами. Железная дорога выступает в творчестве Льва Толстого как образ губительной цивилизации, чуждой, враждебной «естественному» образу жизни. Этот образ не случайно возникает в ключевых местах романа «Анна Каренина». На железной дороге Анна знакомится с разрушившим ее благополучное существование Вронским. От несчастной любви женщины травились («Мадам Бовари»), топились (Катерина в «Грозе»). Но героиня романа «Анна Каренина» бросается под железный, грохочущий паровоз, чуждый, как считал Толстой, всему нормально-человеческому. Все это выглядит весьма символично: Анну, утверждает писатель, приводит к гибели *цивилизация*, но и воплощенная не только в церкви, государстве, праздном высшем свете, в техническом прогрессе. В моралите «Разрушение ада и восстановление его» среди дьяволов, способствовавших восстановлению ада, Толстой наряду с «дьяволом церкви», «дьяволом науки» и т. п. называет, как ни комедийно это звучит, и «дьявола путей сообщения».

Достоевский еще острее, еще непримиримее: устами одного

из своих героев он сравнил сеть железных дорог с апокалиптической звездой Полюнь, вдруг упавшей на Россию. А «Железная дорога» Некрасова?.. В этой поэме строительство железной дороги показано как тяжелейшая мука, которую надо выдюжить, *вынести* («Вынес достаточно русский народ. / Вынес и эту дорогу железную, / Вынесет все, что Господь ни пошлет»). Техническое развитие государства оплачивалось *жизнью народа*, что породило в народном сознании устойчивый стереотип враждебности ко всякому техническому новшеству.

В XIX в. паровоз был символом технического прогресса. По замечанию Энгельса, Крымская кампания 50-х годов XIX в. была проиграна самодержавной Россией отчасти из-за отсутствия развитой сети железных дорог. В столкновении с промышленно развитыми Англией и Францией русский царизм проиграл. Французский путешественник маркиз де Кюстин, правда, сомневался, что преодолению «русского варварства» помогут железные дороги. Он писал: «Сколько бы ни умножали линии рельсов, как бы ни увеличивали быстроту передвижения обширность территории всегда была, есть и останется величайшим препятствием для обмена идей» (Маркиз де Кюстин. Николаевская Россия. М., 1930. С. 211). Примечательно, что по приказу Николая I из военных соображений железнодорожные колеи делались шире, чем в Западной Европе, что, разумеется, затрудняло нормальную возможность человеческих коммуникаций. Так, ширина колеи первой русской магистральной железной дороги Петербург — Москва (1843—1851) составляла 1524 мм и «стала типовой для всех последующих русских дорог. Она отличалась от заграничной, ширина колеи которой была 1435 мм» (Виргинский В. С. Очерки истории науки и техники XVI—XIX веков. М., 1984. С. 202). Необходимость железных дорог, однако, со временем стала очевидной. И если в 1847 г. президент Военной академии И. О. Сухозанет заявлял, что «*без науки побеждать возможно, но без дисциплины — никогда*» (цит. по: Тарле Е. В. Соч. В 12 т. М., 1957. Т. 8. С. 68), то после крымского поражения обнаружилась несостоятельность таких заявлений. Правительство Александра II принялось наверстывать отставание в этой области, преследуя главным образом военные цели. Нельзя поэтому полагать, что неприятие «паровоза» было в России всего лишь реакцией романтического сознания на грубость техники. Европа, как известно, довольно быстро преодолела руссоизм и луддизм. А в демократической Северной Америке примерно в то же самое время романтик Ралф Уолдо Эмерсон писал: «Принимаясь строить дороги, не предвидели, что американцы благодаря этому гораздо сильнее ощутят безграничность возможностей, заложенных в их родной стране... У нас дороги необычайно убыстрили *ход времени*, лет на пятьдесят приблизив освоение больших участков земли, запасов воды, угля и других природных богатств.

Железнодорожная рельса подобна волшебной палочке благодаря своей способности пробуждать дремлющую энергию земли и воды» (Эстетика американского романтизма. М., 1977. С. 282). Такое различие в отношении к технике, проявившееся как различие в национальных характерах и культурах, замечательно отражено в «Дубинушке», песне, принятой народом как собственное произведение (автор — В. И. Богданов, переработка А. А. Ольхина. 2-я пол. XIX в.): «Англичанин-хитрец, чтоб работе помочь / Изобрел за машиной машину. / А наш русский мужик, коль работа невмочь, / Так затянет родную дубину» (Русские народные песни. М., 1988. С. 551).

Надежду на технику как на силу, способную цивилизовать Россию, возлагали русские просветители-демократы. Таким «самым торопившимся человеком в целой России» был Белинский, который, по воспоминаниям Достоевского, говорил: «Я сюда часто захожу взглянуть, как идет постройка (вокзала Николаевской железной дороги, тогда еще строившейся). Хоть тем сердце отведу, что постою и посмотрю на работу: наконец-то и у нас будет хоть одна железная дорога. Вы не поверите, как эта мысль облегчает мне сердце» (Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1980. Т. 21. С. 12).

В конце XIX — начале XX в. в России формируется позитивное отношение к технике. Достаточно вспомнить русских писателей: Гарина-Михайловского, в своей художественной манере следовавшего Льву Толстому, однако никогда не бранившего технику, Евгения Замятина, и, наконец, Андрея Платонова, воспевшего паровоз и его работника-машиниста, одухотворившего технику и увидевшего в ней *помощь* человеку. Машина для Платонова произведение искусства, а машинист — великий артист. Говоря о паровозе, герой-рассказчик замечает, что эта машина «одним своим видом» вызывала у него «чувство воодушевления»: «Я мог подолгу глядеть на нее, и особая растроганная радость пробуждалась во мне — столь же прекрасная, как в детстве при первом чтении стихов Пушкина». А вот о машинисте: «Он вел состав с отважной уверенностью великого мастера, с сосредоточенностью вдохновенного артиста, вобравшего весь внешний мир в свое внутреннее переживание и поэтому властвующего над ним» (Платонов А. Сокровенный человек: Рассказы. Повести. Кишинев, 1981. С. 187). Но Платонов же — с беспощадностью Льва Толстого — показал и другое: что происходит, когда индустриализацию проводят ценой жизни людей, на энтузиазме и жестокости, с помощью кирки и лопаты, отказываясь от научно-технического прогресса («Котлован»).

Коллективизация и «тракторизация» села, проведенная дикарскими, варварскими методами, в начале 30-х годов уничтожила миллионы людей. Что же касается паровозов, то и их роль в тотальном уничтожении населения страны была не менее значи-

тельна. Поезда стали «кораблями Архипелага»: «Стальные закрытые корабли — вагон-заки» (Солженицын А. Архипелаг Гулаг. М., 1989. С. 469). Положение заключенных в этих вагонах ничем не отличалось от положения рабов в трюмах невольничьих кораблей. Вот смягченный вариант загрузки купе: «По расчетам вольных инженеров в сталинском купе могут шестеро сидеть внизу, трое — лежать на средней полке (она соединена как сплошные нары, и оставлен только вырез у двери для лаза вверх и вниз) и двое — лежать на багажных полках сверху. Если теперь сверх этих одиннадцати затолкать в купе еще одиннадцать (последних под закрываемую дверь надзиратели запикивают уже ногами) — то вот и будет вполне нормальная загрузка сталинского купе» (Там же. С. 472).

Виноваты ли в таком их использовании паровозы и железные дороги? Разумеется, нет. А может быть, виноват «дух Руссо, обычно сопутствующий добродетельным разрушителям и насильственным печальникам о человечестве» (Кузьмин Мих. Стихи и проза. М., 1989. С. 391). И опять же нет. Очевидно, речь должна идти не о Руссо, не о Толстом, а о «руссоизме» и «толстовстве», т. е. о том комплексе идей и представлений, который порождается определенной социокультурной ситуацией. Сами эти мыслители, как писал Бердяев, вовсе не предвидели разрушительного последствия выражаемого ими монастроения.

Руссоистский комплекс возникает на переходе от патриархального быта к цивилизации, когда она еще «недоцивилизация». Но возврат в патриархальность, даже если он был бы возможен, — не спасение. В начале нынешнего века в своей книге «К познанию России» великий русский ученый Дмитрий Иванович Менделеев писал, что «наши запасы... и наша годовая производительность, выражающаяся лучше всего в промышленно-торговых оборотах, ничтожно малы — по числу жителей», что «воспеваемый многими патриархальный быт совершенно чужд понятий этого рода», поскольку «земледелие в его первичных формах неизбежно сопряжено, как охота, кочевой быт и все первичное, со случайностями неурожаев, падежа скота и т. п. бедствий, которые и ведут в конце концов к тому, что самые благодатные по климату и самые богатые по почве страны, занимающиеся исключительно или преимущественно земледелием, во всем мире бедны в современном смысле и никогда богатыми быть не могут, если не приносятся к требованиям промышленного времени» (Менделеев Д. И. К познанию России. СПб., 1906. С. 58—59). К сожалению, мы так и не приноровались к требованиям промышленного времени.

Сформулированный в свое время Толстым отказ от личного искусства означал и отказ от личности, на которой базируется, как показал, скажем, О. Тоффлер в «Третьей волне», сегодняшнее развитие научно-технического прогресса, служащего человеку, а не абстрактным, надличностным структурам обоже-

ственного Государства. Более того, «Великий Отказ» от достижений цивилизации был в известном смысле осуществлен на путях стихийной народной революции и ее дальнейшего огосударствления. По своему пафосу Толстой был антигосударственник, но его антиличностная утопия могла быть реализована только как этатистская.

Безусловно, и сегодня толстовско-русоистский комплекс идей весьма влиятелен, и это требует по меньшей мере его понимания. Необходимо видеть и позитивные (критика пороков цивилизации), и негативные (неоправданное бегство от цивилизации) его стороны. Вместе с тем в контексте культурологического прочтения данной проблемы становится ясно, что эстетика Льва Толстого, его критика искусства связаны с его отношением к коренным проблемам развития человеческой цивилизации. Ограниченность толстовской позиции, на сегодняшний взгляд, объясняется не тем, что он чего-то «недопонял», «не дошел» до какого-то рубежа, напротив, в пределах поставленных проблем он проговорил и продумал их до возможного конца, выявил определенную, общезначимую культуремму. Другое дело, что историческое движение последних ста лет показало, что цивилизация пока что единственный защитник и гарант выживания человека. По словам современного исследователя, с которыми трудно не согласиться, «цивилизация — весьма нежный цветок, весьма хрупкое строение, и в XX в. совершенно очевидно, что этому цветку, этому строению, по которому везде прошли трещины, угрожает гибель. А разрушение основ цивилизации что-то производит и с человеческим элементом, с человеческой материей жизни, выражаясь в антропологической катастрофе, которая, может быть, является прототипом любых иных, возможных глобальных катастроф» (Мамардашвили М. К. Как я понимаю философию. М., 1990. С. 107). Преодолеть недостатки цивилизации возможно только на путях ее совершенствования, *гуманизации* искусства, науки и техники и того типа культуры, внутри которого они существуют.

*Журнал «Вопросы философии»
Кафедра философии
Московского института
инженеров железнодорожного транспорта*