



*Историческая культурология*

DOI 10.34685/ИИ.2023.62.96.007

**Кокшенёва К.А.**

**Об искренности, простоте и правде:  
Ап. Григорьев и Н. Страхов читают Льва Толстого**

*Статья вторая*

**Аннотация.** *В культурологической парадигме Н.Н. Страхова важное место занимает понимание особенной художественной новизны, связанной с творчеством Льва Николаевича Толстого. Статьи Страхова о Толстом требуют, с одной стороны, увидеть связь направления его критического мышления с тем, что писал Ап. Григорьев, а с другой стороны – страховская культурная аналитика именно в размышлениях о Л.Н. Толстом развивает категорию «правдивости» и «совершенной правдивости».\**

**Ключевые слова:** *Аполлон Григорьев, Николай Страхов, Лев Толстой, русская критика.*

Как Аполлон Григорьев в статьях о Толстом осмысливает его творчество на фоне ярко и мощно нарисованной картины «борьбы направлений» в русской критике, так и Страхов в первой статье «Сочинения гр. Л.Н. Толстого» о том же «одарённом творческой силой» авторе, разговор начнёт издали – от Тургенева и Писемского [1, 233]. В 1866 году, когда выходит эта страховская статья, Тургенев и Писемский уже написали свои знаменитые романы «Отцы и дети» (1862) и «Взбаламученное море» (1863). Но в своей статье критик Страхов говорит о тургеневском коротком повествовании «Довольно» [2] и «Русских лгунах» Писемского, поясняя, что именно в этих произведениях можно обнаружить «ключ к уразумению остальных произведений этих двух писателей» [1, 234]. О каком ключе идёт речь?

Тургенев, считает критик, даёт русского человека (к тому же художника, что немаловажно), лишенного «света, исходящего из сердца», из его «пустой груди» [1, 234]. Пустая грудь, судя по дальнейшему контексту страховской статьи, есть синоним *пустой души* (душу не наполняет ни страдание, ни переживание горя, её ничто не страшит, потому как она ничем не дорожит). Пустая

душа – это и «*мёртвенная душа*» [1, 235]. Тургенев, конечно, даёт определённое «*настроение духа*», но для критика-философа у писателя всё же нет *ответа по существу* на вопрос – откуда этот «*недостаток жизни*» в сердце героя-художника? Автор (Тургенев) и его герой (а на автобиографичность этой короткой повести указывал и сам Тургенев) видят мир как «глухонемую силу, которая, не ведая ни искусства, ни свободы, ни добра, от века движется своими тяжелыми, грубыми, но неотразимыми волнами, а человек – дитя этой силы, наравне с другими её детьми, без всякого предпочтения от всеобщей матери. В конце концов выходит, что наше искусство, наша свобода, наше добро – призрак, обман, которым мы только тешимся» [1, 235].

Исследованием глубины отношений между мирозерцанием (мыслью) и «мертвенной душой» (чувствами, волей) русская критика занималась и прежде. Не случайно следом за характеристикой мировоззрения тургеневского героя, Страхов даёт важную, судя по всему, для него цитату из Аполлона Григорьева: «**Наши мысли вообще**, если они точно мысли, а не баловство одно – суть плоть и кровь наша, **суть наши чувства, вымучившиеся** до формул и определений. Немногие в этом сознаются, ибо немногие имеют счастье или несчастье *рождать* из себя собственные, а не чужие мысли («*Эпоха*», 1865, февр. Нов. письма, стр. 164)» [1, 235]. Сам Григорьев, говоря о *переживании* (чувстве), допускал самые разнообразные проявления его. Но ведь очевидно, если Страхов взял именно эту григорьевскую цитату, то исключительно для того, чтобы согласиться с ним: «мысль – это чувство, которое обрело *форму и определенность*, причем обрело благодаря напряженной творческой деятельности – даже *творческим мукам* – самого чувствующего и мыслящего человека. В этом смысле творческий акт *мыслителя* подобен творческому акту художника, – говорит современный исследователь, – который ведь тоже сообщает форму и определенность бесформенному и неопределенному» [3, 339]. Таким образом, Страхов-критик, делает акцент на том, что *душевная пустота* многих тургеневских героев самым определенным образом связана с их *мыслью* о жизни: одни герои, как *лишние люди*, не знали, что именно делать с собственной жизнью, другие, напротив, всеми силами старались жить *словно в подражание разным изученным ими сочинениям* (тому, что Аполлон Григорьев называл «теоретическим взглядом»). **Недостаток (недостаточность) жизни от мысли о самой жизни** – именно это видел Страхов у Тургенева. Так что тургеневская фигура разочарованного (в мысли и в чувстве) художника повести «Довольно» представляется Страхову вполне «грандиозной» (типической). Пожалуй, что сама её *грандиозность* только усугубляется тем, что героем выбран именно **художник** – то есть тот, кто поставлен в особенное положение по отношению к жизни.

Но если в тургеневской повести еще сохраняется «*трепетание тонких и сильных крыл красоты*» (а Страхов, отмечая это, и тут продолжает линию Аполлона Григорьева, полагающего наличие поэзии и «действительно-поэтических миров» первейшим признаком подлинного искусства), то Писемский с его темой «Русских лунов» обнаруживает и описывает пошлость, прикрытые с точки зрения критика фальшивыми завесами «благородства, ума, изящества и т.д.» [1, 236]. Сам Писемский, полагая, по определению Страхова, «изображение пошлости пошлого

века» своей сверхзадачей, – сам Писемский своим *единственно честным путём*, зашел с точки зрения критика в тупик, поскольку он «пробовал искать фальши даже в сфере таких событий, как Крымская война или освобождение крестьян, и ему замечено было, что это искание без понимания самого смысла великих событий, – дело неуместное» [1, 236]. На своём *честном пути отрицания и сомнения* Писемский договорился и до того, что поэтические шекспировские образы влюбленных (Юлии и Ромео) тоже категорически несносно-фальшивы. На что тут же получил указание Страхова на собственные образы возлюбленных, скрепленных «животным влечением». У Писемского результат всё тот же – доминирующее *ничто*, извлекающее из души человеческой *сомнение во всём*.

Нет, Страхов не занимает тут позиции тотального отрицания «пустой души» – мол, душа русского человека не может быть пустой! Он иначе ставит вопрос: если значительные художники современности (а Писемский был очень известен и влиятелен в 60-е годы XIX века) обнаруживают этот недуг пустой и мертвенной души, то стоит исследовать именно этот недуг, найти его корень, его источник. И тут, полагает критик, для *так* поставленного вопроса, лучшим «материалом» и ответом могут стать произведения Льва Николаевича Толстого.

Но почему именно Л.Н. Толстого?

Всё дело в том самом «психологическом анализе»: Тургенев не проверял писательской *мыслью* (не шёл до конца) вопроса о *чувстве* (пустой душе) своих героев; Писемский *не осознавал* до конца «во имя каких идеалов он казнит» безобразия русской жизни, которые под его пером получали все права на существование как «истинное и действительное явление» [1, 237]; и только у Толстого «задача...поставлена прямо».

Как же именно *задача поставлена* и в чём её *прямота*?

В цикле статей о Толстом, представляющим по объёму отдельную книгу, Страхов рассматривает по сути начальный толстовский период (о котором писал и Григорьев) и роман-эпопею «Война и мир» (первые главы появились в 1868 году), в котором новизна, с которой выступил Толстой, оказалась отменно-старым даром – *даром таланта*. Но этот дар в Толстом нужно было почувствовать и уяснить самому критику, то есть *уметь узнать* его в то время, когда яркие образчики *неузнавания* были налицо. Говорить об *отказавшихся от эстетики* нигилистах – демократических критиках – Страхов даже не будет. Важнее те, кто в чём-то мог быть близок – славянофилы. Достаточно вспомнить, что говорил в 1860 году славянофил А.С. Хомяков: «Ни искусство слова, ни искусство звука, ни пластика в России, *не выражают еще нисколько* внутреннего содержания русской жизни, не знают еще ничего про русские идеалы» (Выделено мной. – К.К.) [4]. Хомяков *не видит* в творчестве Пушкина и Баратынского, Лермонтова, Достоевского и Островского, Гончарова и Глинки *состоявшегося* русского творческого дара. Потому так упрямо, вслед за Григорьевым, Страхов будет настаивать на продолжении именно Толстым пушкинского дела в литературе, конечно дела, *обновленного* Толстым (потому как *дар*

*таланта* не повторяется, а всякий раз вновь рождается, как и вновь обретенная острота «свежего взгляда»). Впрочем, мы тут должны оценить и собственно саму культурную волю критика. Вернуть в русскую культуру пушкинскую меру (пушкинский код, как сказали бы неудачно, на мой взгляд, сегодня) – тоже было вполне подвигом на фоне тотального господства (и превосходства по интересу в читательской массе) революционно-демократической критики 60-х годов, отправившей пушкинские ценности с глаз долой, из сердца вон. Ведь Страхов пишет о Толстом всего лишь через год после двух писаревских скандальных статей «Пушкин и Белинский» (1865), в которых критик-боевик в поэте увидел лишь *пустоту, духовную нищету, умственное бессилие*, а его поэзию объявил «археологическим образчиком».

Начиная разговор о Толстом с вопроса «Что делает в последнее время наша поэзия? Чем заняты умы наших людей, одаренных творческой силой?» [1, 233], критик завершит своё исследование словами бодрой убежденности: «И всё крепче и крепче, всё сознательнее мы будем питать приверженность к прекрасному идеалу, проникающему собою книгу гр. Л.Н. Толстого, к идеалу *простоты, добра и правды*» [1, 352].

\* \* \*

Страховская культурологическая оптика обнаруживает себя сразу – он говорит о *поэзии как творческой силе, доставляющей* читателю *простоту, добро и правду*. О поэзии, *проникнутой прекрасным идеалом*, созерцание которого захватывает этическое пространство – добра и правды. Мысль и искусство соединяются («всё *сознательнее мы будем...*»), проникаются друг другом, сочетаются и создают то грандиозное полотно, имя которому **Жизнь**. Собственно, здесь нами дан весь тот **круг вопросов** (культурологическая парадигма), которые критик Страхов решал в статьях о Толстом.

Итак, в разговоре о Толстом, Страхов, всё время будет указывать на «*искание жизни*» героями, когда писатель «даёт понять, оценить и полюбить те явления, в которые *жизнь проявляется несомненно*» [1, 240-241]. Конечно, речь идёт об искании той *настоящей* жизни, которая ещё Аполлоном Григорьевым была определена как проявление *внутренних миров* душ человеческих (миров русских типов). «Не всё то жизнь, что называется жизнью, как не всё то золото, что блестит. У поэзии вообще есть великое, только ей данное чутье на различие жизни настоящей от миражей жизни» [5] – мимо этого урока Аполлон Григорьев был уже не пройти. Значит, следуя за Страховым, мы, во-первых, должны увидеть, **как** жизнь проявляется *несомненно* в пространстве толстовских произведений, а во-вторых, увидеть, **как** эта толстовская жизнь самым глубинным образом связана с поэзией. Но будем помнить, что первое и второе «положения» страховской мысли взаимно определены.

Без самого серьёзного уяснения положения «*где жизнь, там и поэзия*» [6], невозможно понять постоянную страховскую ревизию **действительности/жизни** в разговоре о творчестве

Толстого, как и невозможно точно оценить непосредственно *уровень* его эстетического мышления.

Поэзия, о которой говорят Григорьев и Страхов, предполагает эстетическое отношение к миру (речь не о его специальной и *сузубой эстетизации*, которая придёт в русскую культуру вместе с символистами, а о силе эстетического *заряда*, когда страницы *пахнут жизнью*). Поэзия как «вещество» творчества содержит (но не исчерпывает) *мироприятие*; она покрывает жизнь *идеальными* покровами, то есть может преобразовать её, явить её в такой степени «органики», которую трудно видеть в обычной (обыденной) жизни: «И дивно, и страшно/ Свершается жизнь предо мной...» [7, 33]. Если в *толстовской действительности* герои тоже часто «уклоняются от идеала», впрочем, внимательно всматриваясь в это своё «уклонение» и вполне осознавая его [1, 268], то расположение иных писателей «в уровень с действительностью» есть для критика прямое отражение такого письма, когда они сами не видят «дальше того, что писали», то есть становятся *только* реалистами-обличителями и *только* реалистами-фотографами [1, 271].

Размышляющий о творчестве Л. Толстого Страхов опирается всеми своими критическими силами на «принцип Григорьева», ставший навсегда сутью и заданием русской критики. «Пушкин, – говорит Григорьев, – это *узаконение поэзии в жизни, идеализма мысли и ощущений*» (Выделено мной. – К.К.) – [8, 1]. Страхов абсолютно и безусловно полагает *поэзию жизни, идеализм мысли и идеализм ощущений* и своими личными критериями, когда говорит о новизне творчестве Толстого. «...В Пушкине наша поэзия сделалась правдою», – продолжает он григорьевскую мысль [1, 155]. Поэзия, таким образом, связана с *идеализмом* и на неё стоящей *правде*.

Критикам было *очевидно*, что *поэзия* в старо-вечном (пушкинском понимании) имела власть над самим Толстым – власть, успевшую быть отмеченной и Григорьевым, и Страховым.

Высокая художественная *правда* (а Страхов считает, что только ей может быть вполне удовлетворен человек русской культуры) собственно и является частью того *сложного идеала*, который связан с толстовским романном миром (и сколько бы в этот период сам писатель не размышлял о простоте, это была *простота живой клетки*, то есть немислимая сложность внутри единственной целостности).

Внутренний мир самого писателя с готовностью отзывается на эту *простую правду* – признания поэтической высоты жизни. Так проявляется сама писательская *готовность* в особой толстовской «напряженности анализа». Как Григорьев, так и Страхов, стараются увиденное ими в Толстом (то есть его *анализ*) понять и развернуть перед публикой: художественная сила Толстого-писателя «идёт наравне с *анализом*, вполне *им владеет, употребляет его как орудие*, дающее *полноту образом и краскам* (Курсив мой. – К.К.) [1, 238]. То есть, дело состоит в некотором особенном *толстовском анализе*, причем он (анализ) в разных произведениях писателя имеет *разный* характер и «служит сам по себе удовлетворением *какой-то*

**потребности**, говорящей в душе художника помимо его стремления создавать образы» (Выделено мной. – К.К.) [1, 238]. Выяснению этой *потребности*, обнимающей все произведения писателя и связанной, безусловно, с его *осознанной* творческой задачей, критик и отдает главные свои силы.

Вместе с тем, «значение *анализа* Толстого» прежде Страхова было предпринято Григорьевым, что невозможно не учитывать. «Искренностью анализа» Толстой (по Григорьеву) в отношении человека не просто «разбил готовые, сложившиеся, *отчасти* чужие нам идеалы, силы, страсти, энергии», но и дал «*идеал простоты душевных движений*» [8, II]. То есть, даже *страсти* и *энергии*, описанные в литературе, могут быть *чужими*, трафаретными, расхожими (готовыми). Толстовская *простота* заметно для критика Григорьева противостоит «приподнятым», «необыденным» чувствам души человеческой, которые, безусловно, в своей приподнятости могут стать фальшиво-пафосными, например. То есть в самой толстовской *простоте* именно Григорьев уже тогда, в 1862 году, увидел зародыш некоторой опасности – «перебор» в «строгости к “приподнятым чувствам”» [8, II]. Именно он разовьётся в будущем непосредственно у самого Толстого – в его «отрицании искусства» (о чём скажем позже), в знаменитом толстовском *опрощении*, вызвавшем много позже в писателе Д.С. Мережковском ироничное, но справедливое замечание. Например, вегетарианское толстовское питание будет названо им «*роскошной простотой*»; но при этом Лев Николаевич «никогда не узнает, чего ей (Софье Андреевне. – К.К.) это стоило... <...> современным гастрономам не снились *такие наслаждения*, которые всегда испытывает этот *совершенный эпикуреец*» (Курсив мой. – К.К.) [9, 39]. Но при чём тут культурологическая парадигма Толстого и опрощение в образе жизни (еда, одежда), – может спросить читатель? В том-то и дело, что именно Толстой, признающий и культивирующий принцип *искренности* в творчестве, как никто другой старался и жить по своим *искренним принципам* – опрощение в эстетике и опрощение в бытовой жизни у него были, безусловно, не только равно важны, но и (после «Войны и мира» и «Анны Карениной») равнозначны (по крайней мере так ему казалось).

\* \* \*

Характеристику *особенному* толстовскому *анализу* Страхов тоже начинает с *простоты* (уже отмеченной Григорьевым) и *правдивости*, которые критик уже не раз наблюдал в русских писателях и которые вообще являются их «характеристической чертой» (по его же словам). Эта особенная чувствительность русских писателей – боязнь клеветы на жизнь – в ходе развития русской литературы была проявлена с большим *разнообразием местностей*, говоря словами Ап. Григорьева. «Правдивость и простота» у самого Толстого, – что мы видим сейчас и что в момент написания статей о Толстом еще не видел Страхов – у самого писателя в разные периоды его творчества будут иметь совершенно полярные проявления: между *сложной простотой* «Анны Карениной» и *простой простотой* рассказа «Чем люди живы» пролегает значительный в художественных средствах «ров». Собственно, до того суда над искусством (или *культурного*

*взрыва*, произведенного Толстым в своей творческой жизни), – суда, что сам Лев Николаевич устроит в скандальном манифесте «Что такое искусство?» (1897), ещё довольно далеко. Нам же важно сразу подчеркнуть, что толстовский суд конца века ведь *тоже* будет опираться на *правду и красоту, ясность и искренность*. Только теперь они больше не нужны в искусстве; и оно само *полностью отрицается*, как не отвечающее критериям *жизненной полезности*. Толстой собственно самой *поэзии* (области эстетической), которую он же и создавал, *отрицается*. *Отрицается*, поскольку она с точки зрения писателя прежде выполняла (и у него самого) функцию поверхностно-декоративную, услаждающую сытых и праздных.

*Простота, добро и правда*, поставленные Страховым в центр толстовского художественного мироздания, через тридцать лет будут преобразованы Толстым с невероятным фанатизмом в *иные* простоту, добро и правду. Искусство (*новое искусство* вообще и *новое искусство* самого Толстого, например, «Народные рассказы») больше не будет декоративным (подражательным) как в «Войне и мире», но станет исключительно учительным и поучительным. Так решит Толстой. Именно на этом основании и будут держаться его *простота и красота*, подчиненные задачам практическим, трезвым, полезным, то есть уместным и целесообразным (*поэзия*, то есть *версификация*, не нужна, потому как «плясать за плугом» по меньшей мере странно). В письме 1908 года он пишет: «Я вообще считаю, что **слово, служащее выражением мысли, истины, проявления духа**, есть такое важное дело, что примешивать к нему **соображения о размере, ритме и рифме** и жертвовать для них ясностью и простотой есть кощунство и такой же неразумный поступок, каким был бы поступок пахаря, который, идя за плугом, выделывал бы танцевальные па, нарушая этим прямооту и правильность борозды» (Выделено мной. – К.К.) [10, 588].

Толстовский модернизм (а трактат «Что такое искусство?» именно таковым и является), как видим, **возник из того же источника**, что и «Семейное счастье», «Анна Каренина», «Война и мир», – из очень высокого художественного требования первично-важных и существенных отношений с жизнью. Но результатом стали очень и очень разные проявления этих требований именно в области искусства (эстетики). «Новая эстетика» Толстого (80-90-х годов XIX века) отразила и ещё очень важное требование с его стороны – требование отказа от *личности*. Если высокое искусство **было** глубоко личностным (как и его собственное), то теперь Толстой требует удалить всё то, что составляло личностную художественную систему – от *самовыражения, оригинальности, авторской манеры и приёмов*. Идеал толстовского **безличностного** (имперсонального) художника (то есть *полезного*, а потому и *лучшего*) – теперь некто, подобный анонимному народному сказителю или древнему книжнику [11]. Толстой конца «века классиков» предпочитает мыслить об искусстве в духе **должного** – оно *должно* заниматься *настоящим* и быть *полезным*. Всё тот же Мережковский увидит толстовский *внутренний* культурный взрыв через проблему «сознательного и бессознательного» в душе художника, то есть особенность толстовского «взрыва» связана с им самим осознаваемым с *детства* «*неестественно развившимся сознанием*», но при этом так и оставшимся в Толстом «незавершённым». «Оно у

него чрезвычайно острое или, во всяком случае, изощрённое, напряжённое, но не всеобъемлющее, не всепроникающее» [9, 29], – уверен Дмитрий Сергеевич, не задающий, собственно, вопроса, насколько *писатель* может обладать философской *всеобъемлющей* полнотой?

Пока же, в 1866 году, исток толстовского анализа Страхов видит в том, что Толстой «весь направлен к тому, чтобы отыскать истинно живые явления в душах людей» и отбросить мёртвые [1, 239]. Толстовское *искание* критик называет *упорным, рассекающим, отделяющим* правдивую истинную жажду жизни от «пустоты того, что выдает себя за жизнь» [Там же]. Заметим сразу, что *истинной жизни* можно только *жаждать* (как жаждем мы и никогда не достигаем, например, высоты христианского подвига), а вот то, что есть *пустота* – то всегда *проявлено* в действительности. Николенька Иртеньев, как и Нехлюдов («Детство. Юность. Отрочество»), «усвоил...*восторженное обожание идеала* добродетели» и «жажду *совершенствоваться* в этом идеале» – вплоть до уничтожения всех пороков и несчастий на земле [1, 246], Оленин («Казачи») пробуждается к *счастью* – как к «законной потребности» жить для других. Но и те, кто «ищут идеальной стороны жизни», безусловно, сталкиваются с фальшью и «неверием в жизнь», вплоть до «полного отсутствия в ней идеала» [1, 253].

Что же получается? С одной стороны, мысль об *истинной жизни* и красоте (идеале) *томительна* потому, что *душевное бессилие* не дает человеку «доступа к этой жизни и красоте» [1, 241]. А с другой стороны, – разлад с жизнью, ставший следствием *наличия* у человека *идеала*, и есть условие личностной подлинности и правды?

Идеал, как видит Страхов, воздействует на человека совершенно противоположным образом – идеал, в «приложении» к человеку и жизни, собственно, *раскалывается*. Но неужели невозможно его воплощение «какой-то стороной» к реальности/жизни? Такую возможность Страхов видит в *героике* (героической жизни), как Григорьев в свое время видел в лиризме: *храбрость* дана «лицом к лицу» в последнем из «Севастопольских рассказов», – не воинственный по природе своей, капитан Хлопов, обладающий естественной (истинной и простой) храбростью совершенно лишен какой-либо рефлексии по поводу её; *доблесть душевная* среди простых солдат есть так же *явленный* идеал естественной героики. И сразу же, завершая вторую статью разговором об «эпопее Севастополя», Страхов (вслед за самим писателем) укажет, что «герой найден» – это русский народ [1,258]. «Идея героической жизни» (напряжение народных сил в войне 1812 года) – продолжает критик, – есть «руководящая мысль произведения» Толстого «Война и мир» [1, 272]. «Невозможность мысли о страхе», «все виды храбрости» и мужества – юнкера Ростова и Денисова, князя Андрея и капитана Тушина, «все ощущения ... *скрытого душевного огня* при Бородине, ...доблести», великую веру Кутузова «в силу русского народа» – всё это дано художником с *безупречной правдивостью*. Люди, которыми «бывают крепки народы и государства» [1, 276], увидены Толстым во всех слоях общества, а суть его *военной теории* состояла в том, что война выигрывается *духом* народа (солдат и



полководцев), а не только и не столько пушками. Страхов вообще решает, что Толстой предъявил «неслыханную смелость», взяв основой романа время, «от которого собственно начинается сознательная жизнь новой России» [1,277].

Что же такое случилось *при Бородине*, что позволило критику и философу Страхову говорить о новой сознательной жизни России? И дает ответ: на Бородинском поле друг против друга стояли не только две армии, но два народа, воплощающие собой **две разные идеи**. И обе идеи были **чрезвычайно сильны** (и, добавим мы, **эти две идеи сильны и до сих пор**): «Французы явились как представители космополитической идеи, – способной, во имя общих начал, прибегать к насилию, к убийству народов; русские явились представителями идеи народной, – с любовью, охраняющей дух и строй самобытной, органически-сложившейся жизни. **Вопрос о национальностях был поставлен на Бородинском поле, и русские решили его здесь в первый раз в пользу национальностей**» (Выделено мной. – К.К.) [1, 285-286]. Идея народонации была столь же победительно и убедительно *прежде* воплощена в реальной нашей истории, как *теперь* – в романе Толстого «Война и мир». Сам Толстой, отвечая историкам, даже весьма дерзко считал, что настоящий смысл, настоящая *правда дела* вообще доступны только художнику.

\* \* \*

Вернемся теперь к тому толстовскому анализу, которым он владеет в *полную силу*. Речь идёт о полноте *«анализа душевных движений»* (чувства любви, в частности), о ясности воплощения *красоты жизни* (в «Семейном счастье», в описании «Детства»), об *истинности*, как сущностном качестве «действительно художественного произведения». Всё это сразу было увидено критиком. Что же это за полнота анализа? В чём и тут оказался нов Толстой?

О душе, о характере и существовании нашей «внутренней жизни» философ Страхов, конечно, размышлял и вне чтения литературы.

Страхов видит, что Толстой обладает *«восприимчивостью предельного вдохновения»* [12, 427]. Писатель, считает Страхов, *видит*, как человеческая жизнь управляется историей, семейственностью, но она же управляется из такой глубины, на которой мысли и желания не всегда достигают «ясной сознательной формы», то есть из глубины *натуры*. Она, собственно, есть *источник жизни (живот – жизнь)*. И этот источник *могущественен* как в народах, так и в отдельных лицах. Толстовская **вера в жизнь** (о которой мы уже говорили выше) Страховым трактуется как «признание за жизнью большего смысла, чем тот, какой способен уловить наш разум» [1, 287]. Критик вообще считает, что именно характер толстовской веры в жизнь, разлитый «по всему произведению», позволяет ему сказать, «что на эту мысль написано всё это произведение» [Там же]. Жизнь как главная мысль Толстого – уж Страхов-то, с его отточенной дисциплиной мыслить, твёрдо знал, что говорил. Роман, в таком случае и есть **пластическое выражение** мысли про жизнь, но это очень особенная **пластика слова, смотрение словом**,

которые до Толстого были недоступны реалистам тургеневского или писемского типа. У Толстого, причём у всех лиц романа, разум играет роль подчинённую: «Везде жизнь оказывается шире бедных логических соображений, и поэт превосходно показывает, как она обнаруживает свою силу помимо воли людей» и сила эта есть *«таинственная глубина жизни»*, предъявляющая нам *мысль* романа [1, 288]. В акте творения, который одновременно ещё и рациональный (Толстой *мыслит* свой роман о *тайне жизни*) остаётся, таким образом, возможность его понимания, как и его *созерцания* – созерцания с философской высоты жизни [1, 287], что для философа, безусловно, является высшим проявлением истинности художественного произведения

\* \* \*

Вообще Николай Страхов разбросал в своих статьях россыпи тонких наблюдений, которые будут много позже развиты и отрефлексированы другими художниками и критиками. «Война и мир» как роман-созерцание – уже здесь, конечно, заложена острая эстетическая идея, кажется, родившаяся много раньше «поисков утраченного времени». Например, он же пишет: Толстой *«знает все движения, все чувства и все мысли своих героев»*, он предоставляет героям вести себя «сообразно со своею *натурой*» (Выделено мной. – К.К.) [1,267]. Позже об этом качестве дара как таковом напишет Б.Л. Пастернак: «...Художественное дарование заключается вот в чём: надо роковым, инстинктивным и произвольным образом *видеть* так, как все прочие *думают*, и наоборот, *думать* так, как все прочие *видят*...» [13, 285]. Лев Толстой прямо и ясно предъявил в романе свой художнический дар в его *новом* при этом качестве: Толстой *видит и рисует словом* чувства кормящей матери (Наташи), он *видит* (созерцает) счастье жизни в ту последнюю ночь, которую с такой поэтической силой переживает Петя Ростов и с не меньшей – Наташа свой первый бал. Страхов замечает, что сама «природа у него является только так, как она отражается в действующих лицах», то есть в их *впечатлениях*. Этому *созерцательному обмиранию души*, – души, ощущающей в себе жизнь через природу (лунная ночь, дуб, князь Андрей, Наташа) всё в том же Пастернаке аукнется точным рефлексивным разворотом: «Если можно было бы наделить даром речи дороги, леса, русскую землю второй половины девятнадцатого столетия, — их языком, языком камней, волков и сосен был бы язык Л. Толстого» [12, 427].

Толстой был одарён уникальной способностью *«видеть первым светом»* [14, 186] души своих героев, которые *наблюдают в себе* счастливое и особенное движение – радостно-мощное *трепетание* жизни, которое есть именно (и только толстовские) проявление правды и искренности в искусстве. Так, «Детство» Толстого начинается прозрачно-мерцающей сценой *пробуждения Николеньки* (палитра чувств ребёнка к учителю Карлу Ивановичу, к его «халату, шапочке, кисточке» описана с гениальной переменчивостью – в одну секунду случается эта *перемена изнутри себя взгляда на мир* – то, что только что было «ужасным и противным» становится источником растроганных переживаний и раскаяний. Толстой прежде всех других дал эту счастливую *осуществленность феномена* – *живой, сверкающей, трепещущей,*

*брезжащей, мерцательной и сквозящей* в каждую секунду **полноты жизни**. В романе «Война и мир» она, конечно, **вся** заключена буквально в самой главной героине (потому как в ней помещается **вся** толстовская мысль о жизни) – в Наташе Ростовской. Она – толстовский «милый идеал», как у Пушкина – Татьяна.

Много позже, там, где Страхов говорил только о *натуре*, Д.С. Мережковский увидит еще более *первоприродные* её воплощения – вплоть до «радостного сознания животной жизни». «Кажется ни в ком эта чистая животная радость плотской жизни, знакомая древним, теперь сохранившаяся только у детей, – пишет он, – не выражалась с такой откровенною, первобытною и невинно-бесстыдною обнаженностью, как в Л. Толстом» [9, 43].

\* \* \*

Завершая разговор о Толстом (сам Лев Николаевич при этом не очень был внимателен к статьям о нём критика), Страхов отправляет «Войну и мир» на очень ответственное, потому как жизненно-важное для будущей русской культуры место: «Эта книга есть прочное приобретение нашей культуры, столь же прочное и непоколебимое, как, например, сочинения Пушкина. Пока жива и здорова наша поэзия, до тех пор нет причины сомневаться в глубоком здоровье русского народа и можно принимать за мираж все болезненные явления, совершающиеся, так сказать, на окраинах нашего духовного царства» [1, 353]. Толстовские *правда и простота героики, правда, искренность и идеал* самым решительным образом относятся критикам к **культурному запасу** русских как народа-нации, особенный тип которых требует для своей духовной жизни **прежде всего поэзии**, понимаемой как «выражение идеальной русской природы, померявшейся с идеалами других народов» [1, 297].

\* Статью первую «Об искренности и смелости психологического приёма: Ап. Григорьев и Н. Страхов читают Льва Толстого» см.: «Культурологический журнал», 2022/3.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

[1] Страхов Н.Н. написал о творчестве Л.Н. Толстого следующие статьи:

- «Сочинения гр. Л.Н.Толстого» – впервые опубликована в 1866 году в «Отечественных записках».
- Статья «Война и мир. Сочинение графа Л.Н.Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья первая» – впервые опубликована в 1869 году в «Заре».
- Статья «Война и мир. Сочинение графа Л.Н.Толстого. Томы I, II, III и IV. Статья вторая и последняя» – впервые опубликована в 1869 году в «Заре» .
- Заметка «Литературная новость» о появлении пятого тома «Войны и мира» – впервые опубликована в 1869 г. в «Заре».

- Статья «Война и мир. Сочинение гр. Л. Н. Толстого. Томы V и VI; Несколько слов к предыдущим статьям» впервые опубликована в 1870 году в «Заре».

Цит. по: *Страхов Н.Н.* Литературная критика / Вступ. ст., сост. Н.Н. Скатова, примеч. Н.Н. Скатова и В.А. Котельникова. – М.: Современник, 1984. – 431 с.

Л.Н. Толстой работал над «Войной и миром» 7 лет (1863–1869 гг.).

[2] «Довольно». Отрывок из записок умершего художника. Впервые опубликовано: *Тургенев И.С.* Сочинения. 1865, ч. 5, с. 335–350. – Url: [http://az.lib.ru/t/turgenew\\_i\\_s/text\\_1270.shtml](http://az.lib.ru/t/turgenew_i_s/text_1270.shtml) (дата обращения: 10.09.2022).

[3] *Ильин Н.П.* Трагедия русской философии. – М., 2008. – 607 с.

[4] Цит. по: *Кожин В.В.* Тютчев. Пророк в своем отечестве. – Url: <http://tutchev.lit-info.ru/tutchev/about/kozhinov/prorok-8.htm> (дата обращения: 12.10.2022).

Кожин здесь же пишет: «В том же 1860 году Хомяков писал Ивану Аксакову, что в творчестве Пушкина нет истинной духовной мощи, отсутствует, как он выразился, «звук басовой струны», причем «способности к басовым аккордам недоставало не в голове Пушкина и не в таланте его, а в душе, слишком непостоянной и слабой, или слишком рано развращенной и уже никогда не находившей в себе сил для возрождения. Пушкин измелчался не в разврате, а в салоне. От этого-то вы можете им восхищаться... но не можете благоговейно кланяться». В дальнейшем мы увидим, что почти точно так же истолковал Иван Аксаков “недостаточность” Тютчева...»

[5] Цит. по: *Григорьев А.* По поводу нового издания старой вещи «Горе от ума». СПб., 1862. – Url: <http://griboedov.lit-info.ru/griboedov/kritika/grigorev.htm> (дата обращения: 04.11.2022).

[6] «Где жизнь, там и поэзия» (Ubi vita, ibi poesis. – лат.) – девиз Николая Ивановича Надеждина (1804–1856), русского литературного критика, издателя журнала «Телескоп» (1831–1836), взявшего этот навсегда вошедший в русскую культуру шеллингианский принцип. Однако с большим основанием мы можем считать, что его глубокое раскрытие на русской художественной почве принадлежит Ап. Григорьеву.

[7] Отмечено Н.П. Ильиным. См.: *Ильин Н.П.* Моя борьба за русскую философию : Избранные очерки и статьи в 2-х т. – СПб., 2020. – Т. 1. – 718 с.

[8] Критик написал следующие статьи о Толстом:

- *Григорьев Ап.* Граф Толстой и его сочинения. Статья первая. 1862 г. 1) Военные рассказы. 2) Детство и отрочество. 3) Юность, первая половина. 4) Записки маркера. 5) Метель. 6) Два гусара. 7) Встреча в отряде. 8) Люцерн. 9) Альберт. 10) Три смерти. 11) Семейное счастье.

- *Григорьев Ап.* Граф Толстой и его сочинения. Статья вторая. Литературная деятельность графа Л.Толстого. – Url: <http://tolstoy-lit.ru/tolstoy/kritika-o-tolstom/grigorev-tolstoj-statya-vtoraya.htm> (дата обращения: 04.11.2022).

В тексте цифра I указывает на статью первую, цифра II – на вторую.

[9] *Мережковский Д.С.* Л. Толстой и Достоевский. – М., 2000. – 589 с. Книга писалась Мережковским с 1898 по 1902 год.

[10] См. письмо Л.Н. Толстого С.В. Гаврилову от 14 января 1908 г. из Ясной Поляны. – В кн.: Л.Н. Толстой о литературе: Статьи, письма, дневники. – М., 1955.

[11] На модернизм Толстого, сущность его отрицания, на имперсонализм «нового искусства» обратила наше внимание О.А. Седакова в статье «Принципы новой лирики Р.-М. Рильке» (См. самиздатский журнал «Часы», 1982, № 36, с. 6-23).

[12] Это определение позднее, принадлежит Б.Л. Пастернаку, но мы им воспользуемся, чтобы передать наиболее точно характер страховских уточнений, исходя из нашего опыта восприятия. См.: *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. Т. 10: Письма, 1954–1960 / Б.Пастернак. – М.: Слово, 2005. – 678 с.

[13] Б.Пастернак. Письмо родителям 12–15 июля 1914. // *Пастернак Б.Л.* Полное собрание сочинений с приложениями: В 11 т. Т. 7: Письма, 1905-1926 / Б.Пастернак. – М.: Слово, 2005. – 822 с.

[14] Философско-психологический термин М. Мамардашвили (1930–1990), о котором не раз писала Ольга Седакова, в том числе и применительно к Толстому. См.: *Седакова О.А.* Собрание сочинений в 4 т. Т. 4: *Moralia*. – М.: РФСОиН, 2010. – 865 с.

***Кокшенёва Капитолина Антоновна,***

доктор филологических наук, кандидат искусствоведения,  
руководитель Центра наследования русской культуры,  
Российский научно-исследовательский институт культурного  
и природного наследия им. Д.С.Лихачева (Москва)  
Email: info@heritage-institute.ru

***Koksheneva K.***

## **On the sincerity and courage of the psychological method:**

**Ap. Grigoriev and N. Strakhov read Leo Tolstoy**

*Article 2nd*

***Abstract.*** *In the cultural paradigm of N.N. Strakhov, an important place is occupied by the understanding of the special artistic novelty associated with the work of Leo Tolstoy. Strakhov's articles about Tolstoy require, on the one hand, to see the connection of the direction of his critical thinking with what A. Grigoriev wrote, and on the other hand, Strakhov's cultural analytics develops the category of "truthfulness" and "perfect truthfulness" in thinking about L. N. Tolstoy.*

***Key words:*** *Apollon Grigoriev, Nikolai Strakhov, Leo Tolstoy, Russian criticism.*

***Koksheneva Kapitalina Antonovna,***

D. in Philology,  
Russian Scientific Research Institute for Cultural and Natural Heritage  
named after D.Likhachev (Moscow)

© Кокшенёва К.А., 2023.

Статья поступила в редакцию 10.01.2023.

Публикуется в авторской редакции.

Url: [http://cr-journal.ru/rus/journals/609.html&j\\_id=55](http://cr-journal.ru/rus/journals/609.html&j_id=55)