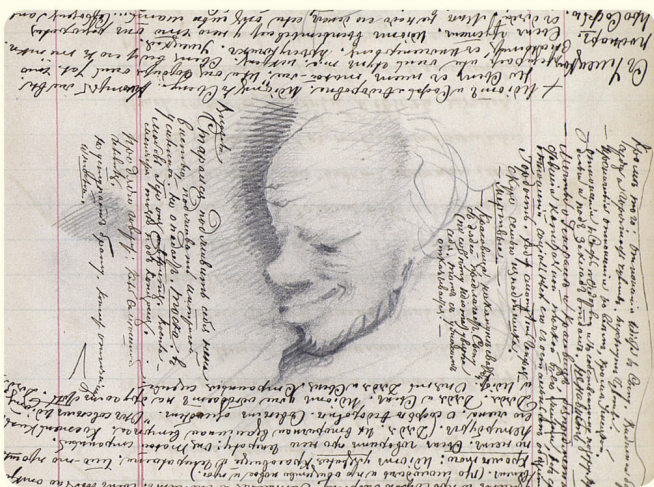


МИХАИЛ БАХТИН



ПОЭТИКА ДОСТОЕВСКОГО

Михаил Михайлович Бахтин

Наталья Константиновна Боненская

Поэтика Достоевского

Текст предоставлен правообладателем

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=69073504

М. М. Бахтин. Поэтика Достоевского: Издательство «Алетейя»;

Санкт-Петербург; 2023

ISBN 978-5-00165-603-6

Аннотация

«Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно называли полифоническим. Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию. Задача предлагаемой работы и заключается в том, чтобы путем теоретико-литературного анализа раскрыть это принципиальное новаторство Достоевского. В обширной литературе о Достоевском основные особенности его поэтики не могли, конечно, остаться незамеченными (в первой главе этой

работы дается обзор наиболее существенных высказываний по этому вопросу), но их принципиальная новизна и их органическое единство в целом художественного мира Достоевского раскрыты и освещены еще далеко недостаточно. Литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества. Преходящая острота этой проблематики заслоняла более глубинные и устойчивые структурные моменты его художественного видения. Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего художник (правда, особого типа), а не философ и не публицист.

Специальное изучение поэтики Достоевского остается актуальной задачей литературоведения».

Михаил Бахтин

В формате PDF A4 сохранен издательский макет книги.

Содержание

| | |
|---|-----|
| Тема Достоевского в трудах М. М. Бахтина | 6 |
| Проблемы поэтики Достоевского | 20 |
| От автора | 20 |
| Глава первая. Полифонический роман | 22 |
| Достоевского и его освещение в критической литературе | |
| Глава вторая. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского | 99 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 102 |

Михаил Бахтин

Поэтика Достоевского

© Н. К. Бонецкая, составление, комментарии, вступительные статьи, 2023

© Издательство «Алетейя» (СПб.), 2023

*** * ***

Тема Достоевского в трудах М. М. Бахтина

Впервые десятилетия XX века едва ли не каждый значительный русский мыслитель разработал собственную концепцию творчества Ф. Достоевского. Философам самой разной ориентации – мистикам и экзистенциалистам – Достоевский виделся носителем нового духа. С Достоевского начинается новая эпоха – в религии, философии, литературе; нужно пройти через Достоевского, приобщиться к его опыту, осмыслить его открытия, чтобы ощутить то, что мир вступает в новый эон, – таким было общее тогдашнее мнение. Достоевского воспринимали как откровение; но примечательно то, что, интерпретируя его произведения, русские философы сливали эту интерпретацию с раскрытием своих собственных глубинных идей. Таким двойственным характером обладали все философские сочинения, посвященные великому писателю. Авторы их вполне сознавали это. Достоевский «был необычайно богат, от него идет много линий, и каждый может пользоваться им для своих целей», – так объяснял это явление Н. Бердяев¹. К универсальному экзистенциализму Достоевского сводит факт глубоко личного

¹ Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского (1918). – В изд.: Бердяев Н. А. О русских классиках. М., 1993. С. 55.

его толкования философами и С. Булгаков: «Каждый (...), интимно воспринимая Достоевского, выражает в сущности то, что он верит и не верит в нём, обнаруживая вместе с тем, что и сам он имеет в своем внутреннем опыте. И в этом смысле отношение к Достоевскому более, чем многое другое, характеризует собственную индивидуальность человека, определяет, так сказать, его калибр»². Работы о Достоевском русских философов оказывались самобытными философскими трудами. То же самое правомерно утверждать и относительно посвященного Достоевскому труда Бахтина.

Какое место занимает этот труд в русской литературе о Достоевском первой четверти XX века? Исследования Достоевского четко распадаются на два периода, – очевидно, водоразделом здесь служит Октябрьская революция 1917 года³. До нее работы русских мыслителей о Достоевском однозначно принадлежали области религиозной философии. Бахтин прекрасно знал книги и статьи В. Розанова, А. Волынского, Д. Мережковского, Л. Шестова, который он упоминает в Д (с. 11); надо думать, читал он также непосредственного предтечу философов XX века В. Соловьева и Бердяева. Будучи резким противником метафизики и религиозно-мистического философствования, Бахтин отверг и под-

² *Булгаков С. Венец терновый* (1906). – В изд.: *Булгаков С. Н. Соч.* в 2-х томах. Т. 2. Избранные статьи. М., 1993. С. 224.

³ Дореволюционная линия этих исследований имела некоторое продолжение в эмиграции.

ход этих мыслителей к Достоевскому. Он справедливо называл этот подход «увлеченным софилософствованием с героями» Достоевского и видел в нем попытку «свести... в системно-монологическое целое» мир писателя (Д. С. 10). Однако, дело обстоит не так просто: было бы весьма наивно считать, что Бахтин просто не принимал во внимание мыслей о Достоевском русских философов и шел своим независимым путем. Отношение Бахтина к философской критике хотелось бы назвать в бахтинском духе – диалогическим. Бахтин очень многое взял от нее, – взял на самом деле всю метафизику, которую затем кардинально переосмыслил в духе собственной «поэтики». Это – с одной стороны. С другой же, подобно Бердяеву, Шестову, Мережковскому, Бахтин «прочел» Достоевского через призму своей собственной философской «идеи» и использовал его творчество для обоснования своей «первой философии» – учения о «бытии-событии». В этом последнем смысле «Проблемы творчества Достоевского» Бахтина (1929 г.), равно как и Д – стоят в одном ряду с «Миросозерцанием Достоевского» Бердяева (1923), «Достоевским и Ницше» Шестова (1903), «Религией Л. Толстого и Достоевского» Мережковского (1902), – и даже с «Тремя речами о Достоевском» (1881–1883) Соловьева, родоначальника данной критической линии.

После 1917 года изучение наследия Достоевского в России пошло по принципиально новому руслу. Вольное интимное философствование по поводу идей писателя отчасти пе-

реместились в эмиграцию, отчасти сошло на нет (эволюция С. Аскольдова). Исследования сдвинулись в сторону филологии; стали создаваться труды по «поэтике» Достоевского (Л. Гроссман, В. Комарович), бурно пошло развитие текстологических изысканий (работы А. Долинина). На несколько порядков снизился при этом философский уровень критики. Над метафизическими созерцаниями возобладал примитивный психологизм, кажущийся бледной тенью психоанализа хотя бы в блестящей, по преимуществу филологической книге А. Воынского «Ф. М. Достоевский» (1909). Образ Достоевского – носителя нового религиозного сознания – стал заслоняться образом обличителя капиталистических противоречий; постепенно происходил возврат к идеям революционно-демократической критики. Беспомощная методология сочеталась при этом с формалистическими и полуформалистическими претензиями. Даже наиболее достойные труды тех лет – скажем, обсужденная Бахтиным в ««Проблемах творчества Достоевского» статья Б. Энгельгардта «Идеологический роман Достоевского» – выглядели на самом деле бледными двойниками работ религиозных мыслителей. Несмотря на ширящееся освоение эмпирических деталей наследия Достоевского – главный положительный момент исследований 20-х годов! – в обмельчавшей науке о Достоевском наметилась и крепла тенденция, приведшая в конце концов к книгам Кирпотина и Ермилова...

Итак, с одной стороны – наследие религиозного ренес-

санса, разнообразные концепции «нового христианства» Достоевского; с другой – работы по «поэтике» Достоевского, исследования стиля, истории создания произведений, – первые ростки советского «достоевсковедения»: таков был контекст, в котором в «разговор» о Достоевском в России включился Бахтин. К какому же лагерю он примкнул? К какой традиции – к философской или формирующейся теоретико-литературной – правомерно отнести книгу о Достоевском? Легче всего было бы сказать, что эта книга оказалась между двумя этими умственными станами: философский тонус труда Бахтина был очевиден и для первых его читателей, но никто не станет отрицать и литературоведческого его устремления. И в таком выводе была бы доля правды. Книга Бахтина претендует на строгую научность – на аргументированность всех теоретических положений фактами текстов Достоевского; согласно утверждениям Бахтина, ее призвание – в осмыслении формы произведений великого писателя. В этом отношении она примыкает к исследованиям Гроссмана и Энгельгардта. Но для того, кто знает ранние трактаты Бахтина, а благодаря им – телеологию бахтинской философской «идеи», очевидна принадлежность к этой «идее» «Проблема творчества Достоевского», очевиден второй – чисто онтологический план содержания бахтинского труда. Сказать, что книга Бахтина – между философской критикой и поэтикой, означало бы сильно впасть в абстракцию. Скорее, дело с Бахтиным обстоит формально, как с

мыслителями философского ренессанса: распознав в творчестве Достоевского глубоко родственное себе явление, Бахтин, обсуждая художественное сознание писателя (а в скрытом виде – и его мировоззрение), развивал одновременно свои собственные философские представления.

Анализ произведений Достоевского Бахтин предпринял под углом зрения ключевой для него проблемы отношений автора и героя; в творчестве Бахтина эта проблема имела фундаментальный характер, будучи истоком не только эстетики, но также бахтинских этики, онтологии и гносеологии, – единой бахтинской синкретической «первой философии». Проблему автора и героя Бахтин прилагал к творчеству Достоевского ещё до создания книги: мысли о Достоевском встречаются уже в А. Г. Важнейшая из них касается «кризиса авторства» у Достоевского – «авторства» как категории классической эстетики, предполагающей, по Бахтину, отрешенно-предметное созерцание «героя», что является предпосылкой создания художественной формы. У певца «униженных и оскорбленных», утверждает Бахтин, «вненаходимость становится болезненно-этической» (А. Г. С. 178), автор переживает героя как реальную личность, и это ведет к созданию совершенно особых образа человека и художественного целого романа. Книга о Достоевском и посвящена качественно новому эстетическому явлению – романной полифонии. Это новая художественная форма, – но это и этическое событие, а значит, и «бытие» («бытие-событие»

ФП) – уникальный духовный феномен.

Когда мы перечитываем книгу Бахтина о Достоевском, имея в памяти концепции творчества Достоевского, созданные русскими философами, мы постоянно встречаем у Бахтина их интуиции, смыслы, переведенные при этом как бы в совершенно иной мыслительный план, – выражаясь современно, преломленные в принципиально другом дискурсе. В самом деле. Бахтин выдвигает тезис о самой решительной новизне художественных принципов Достоевского. Но «новизну» Достоевского акцентировали все без исключения философы, следующие за Соловьевым, который назвал писателя предтечей нового религиозного искусства будущего и по-своему обосновал то, что «на Достоевского нельзя смотреть как на обыкновенного романиста (...). В нем было нечто большее»⁴. Христианские философы говорили о религиозной новизне Достоевского – Бахтин отстаивает новаторство его художественного мышления. Далее, Бахтин доказывает, что Достоевский впервые в литературе сумел показать субъекта, личность, дух человека, – но ведь это основная мысль концепции Бердяева, согласно которой «Достоевский сделал великое антропологическое открытие», поскольку в своих романах изображал «вечную сущность человеческой природы, ее скрытую глубину, до которой никто еще не добирал-

⁴ Соловьев В. Три речи в память Достоевского, Первая речь. – В изд.: Соловьев В. С. Соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1990. С. 291.

ся»⁵. Бахтин говорит об «идеях» героев, намекает на то, что мир Достоевского – особый мир идей, хотя и не в платоновском смысле вечного мира неподвижных архетипов бытия. Но слово «идея» обыгрывается, не преувеличивая, у всех без исключения религиозных мыслителей; в частности, Бердяев рассуждает о диалектической динамике идей, связанных с судьбами героев Достоевского⁶. Открытием Бахтина принято считать усмотрение «диалога» автора и героя, а также доказательство сплошной «диалогизованности» «слова» романов Достоевского. Но все, кто писал об этих романах (не только религиозные философы, но уже и советские авторы в 50–60-е годы), подмечали «раздвоенность», «борьбу», «противоречивость», «огненную полярность» (Бердяев) и т. д., – этот, действительно, основной элемент мировоззрения Достоевского и его художественного метода... Такое рассмотрение очевидных параллелей между «теоретико-литературными» («металингвистическими») положениями концепции Бахтина и метафизическими постулатами религиозно-философской критики можно было бы продолжать и дальше.

Перейдем, однако, к выводам из этих наблюдений. Анализ творчества Достоевского русские философы завершали каждый в соответствии со своей идеологией. Соловьев видел в произведениях Достоевского утверждение основ все-

⁵ Бердяев Н. Откровение о человеке в творчестве Достоевского. Указ. Изд. С. 63, 64.

⁶ См.: Бердяев Н. Мирозерцание Достоевского. Гл. I. – Там же. С. 108–109.

ленской Церкви. Мережковский – дух Элевсинских мистерий. Шестов – трагическое приятие жизни, заменившее старый гуманизм⁷. Вяч. Иванов – борьбу за русскую душу Аримана, Люцифера и Христа («Лик и личины России»). Бердяев наконец – пафос последней духовной свободы человека... Бахтин в своей книге вроде бы говорит совсем о другом – о «стилистике» (редакция 1929 года) или «поэтике» (Д). Но и за трудом Бахтина стоит своя «метафизика». И эта «метафизика» в видимости предстает отказом от всяческой метафизики, нежеланием остановиться на той или иной мировоззренческой определенности, сделать ответственный идеологический вывод, сказать свое решительное «да» и «нет». Но хорошо известно, что отказ от веры – лишь иная форма веры. Концепция незавершенного диалога идей содержит в себе такие «метафизические» или «идеологические» смыслы, как относительность частных «истин» («плюралистический» характер универсальной Истины) вместе с торжеством духа сомнения. Итак, философия диалогического плюрализма и сомнения – таков вклад Бахтина в русскую философскую критику творчества Достоевского, в формальном отношении равномогущих, на наш взгляд, вкладам Бердяева, Шестова и прочих вышеназванных мыслителей.

Говоря о месте бахтинских исследований творчества Достоевского в русской философии, хотелось бы отметить специально один момент. Все, кто писал в начале XX века

⁷ Шестов Л. Достоевский и Ницше (философия трагедии). СПб., 1903. С. 237.

о Достоевском, ощущали трагический характер мировидения писателя. Это общее переживание отразилось даже в названиях работ: С. Булгакова «Русская трагедия» (1914); Андрея Белого «Трагедия творчества (Достоевский и Толстой)» (1911); Вяч. Иванова «Достоевский и роман-трагедия» (1916); Л. Шестова «Философия трагедии» (подзаголовок книги «Достоевский и Ницше»). Трагический пафос Достоевского был очевиден также для Мережковского и, разумеется, особо заострен в сочинениях Бердяева. В противоположность всем этим критикам, Бахтин как бы не видит в творчестве Достоевского ничего трагического. Очень характерно то, что Бахтин вообще не был чувствителен к трагическому пафосу, и здесь – одно из примет его отрыва от религиозного ренессанса (и шире – от русской христианской культуры, которая в XX веке не может не быть отмечена печатью трагизма). Бахтин – теоретик смеха; и по мере формирования его как культуролога, обозначился главный предмет его интереса – «карнавально-смеховая» линия в народной культуре. Такую ориентацию мысль Бахтина окончательно получила в 30-е годы; в 60-е эта установка оказалась неожиданно спроектированной на анализ творчества Достоевского.

В редакции 1929 года своей книги Бахтин ничего специально не говорит о «пафосе» Достоевского: читатель выносит из нее переживание, скорее, расплывчато-«гуманистическое» – то, которое господствовало в ранних трактатах (идеи

«эстетической свободы» и «эстетической любви»). В Д же Бахтин заявляет о преобладании у Достоевского духа «мениппеи». Если для христианских философов романы Достоевского однозначно представляли как трагедии веры и неверия, греха и святости, то Бахтин видел в них «мениппеи», считая «Бобок» с его бесстыдно-сатанинским кладбищенским юмором – «фокусом» всего творчества Достоевского (Д. С. 196–197). Исследователи до сих пор не оценили всей эпатирующей дерзости этой бахтинской концепции. Между тем, именно здесь – тот момент, который ставит книгу Бахтина уже вне каких бы то ни было предшествующих традиций. Не давая здесь никакой оценки этим бахтинским идеям⁸, заметим лишь, что тезис, согласно которому всё творчество Достоевского проникнуто «карнавальным хохотом» (Д. С. 217), что последняя авторская позиция в его романах – это «редуцированный смех» (там же. С. 222), невозможен – среди философов даже и у Шестова, не говоря уже о каких-нибудь Гроссмане или В. Шкловском. Философы писали о христианской свободе, приписывая Достоевскому чуть ли не её открытие, – но они и помыслить не могли в связи с Достоевским о «свободе» карнавала («вольной фамильярности» и «веселой относительности» всего и вся), которую Бахтин почему-то назвал «божественной» (Д. С. 212).

Правомерно поэтому говорить об определенном развитии

⁸ Мы делаем это в нашем исследовании «Философия диалога М. Бахтина». - Риторика, 1995. № 2.

темы Достоевского в творчестве Бахтина. Интерес к писателю-мыслителю у Бахтина зародился уже в начале 20-х годов⁹; и если судить по замечаниям о Достоевском в АГ, Бахтина занимала в первую очередь формальная сторона его творчества. Думается, откровением, пришедшим уже после АГ, стала для Бахтина мысль о том, что строй художественного мышления Достоевского в какой-то мере изоморфен его собственному – философскому сознанию; Бахтину изнутри открылось то, что уже знали его предшественники – религиозные философы: рассуждая о Достоевском, можно в то же самое время философствовать об этическом бытии. На волне этого открытия была написана книга, опубликованная в 1929 году. Идея «высокого» этического диалога, лежащая в её основе, фактически продолжила концепцию ФП и АГ. Но в 30-е годы был осмыслен романский жанр и, опять-таки, «открыт» карнавал. И в 60-е годы Бахтин предлагает читателю фактически новую концепцию творчества Достоевского, опирающуюся на эти его теории 30-х. Стержнем концепции Д служит уже не «высокий» этический диалог, но диалог «карнавализованный»; «свобода» заменяется фамиллярной «вольностью», а на месте гуманистической утопии заступает «карнавальное» действо – «мениппея». Бахтинский «диалог» претерпевает снижение, «вырождение».

⁹ В январе 1922 года Бахтин писал М. И. Кагану: «Сейчас я пишу работу о Достоевском, которую надеюсь весьма скоро закончить» (см.: Письма М. М. Бахтина М. И. Когану. – В журн.: Диалог. Карнавал, Хронотоп. Витебск, 1992, № 1. С. 72. Видимо, эта самая ранняя работа Бахтина о Достоевском не сохранилась.

Публикация книги о Достоевском в этом её втором варианте в данном издании дополнена фрагментами начала 60-х годов, в сборнике 1979 года «Эстетика словесного творчества» имеющими название «К переработке книги о Достоевском». В них отразились замыслы Бахтина, связанные с переизданием труда 20-х годов; для концепции творчества Достоевского, пришедшей в 60-е годы к окончательной зрелости, Бахтин именно в ПКД находит наиболее отточенные формулировки.

Н. К. Боневская

**Сокращения названий книг и статей М. Бахтина
(включая «спорные тексты»)**

ЭСТ М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Д М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.

Р М. М. Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.

МФЯ В. Н. Волошинов. Марксизм и философия языка. М., 1993.

ФП К философии поступка // Философия и социология науки и техники. Ежегодник 1984–1985. М., 1986. С. 80–138.

АГ Автор и герой в эстетической деятельности // Философия и социология науки и техники... С. 138–157 (I фраг-

мент); ЭСТ. С. 7–180 (основной текст).

СМФ Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // ВЛЭ. С. 6–71.

ПРС Из предыстории романного слова // ВЛЭ. С. 408–446.

ЭР Эпос и роман // ВЛЭ. С. 447–483.

О Ответ на вопрос редакции «Нового мира» // ЭСТ. С. 328–335.

МГН К методологии гуманитарных наук // ЭСТ. С. 361–373.

ПКД К переработке книги о Достоевском // ЭСТ. С. 308–327.

ПРЖ Проблема речевых жанров // ЭСТ. С. 237–280.

Проблемы поэтики Достоевского

От автора

Настоящая работа посвящена проблемам поэтики¹⁰ Достоевского и рассматривает его творчество только под этим углом зрения. Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно назвали полифоническим. Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию. Задача предлагаемой работы и заключается в том, чтобы путем теоретико-литературного анализа раскрыть это принципиальное новаторство Достоевского.

В обширной литературе о Достоевском основные особен-

¹⁰ Разрядкой повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, курсивом – выделения, принадлежащие Достоевскому и другим цитируемым авторам.

ности его поэтики не могли, конечно, остаться незамеченными (в первой главе этой работы дается обзор наиболее существенных высказываний по этому вопросу), но их принципиальная новизна и их органическое единство в целом художественного мира Достоевского раскрыты и освещены еще далеко недостаточно. Литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества. Преходящая острота этой проблематики заслоняла более глубинные и устойчивые структурные моменты его художественного видения. Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего художник (правда, особого типа), а не философ и не публицист.

Специальное изучение поэтики Достоевского остается актуальной задачей литературоведения.

Для настоящего, второго издания наша книга вышедшая первоначально в 1929 году под названием «Проблемы творчества Достоевского», была исправлена и значительно дополнена. Но, конечно, и в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема целого полифонического романа.

Глава первая. Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе

При ознакомлении с обширной литературой о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об одном авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений нескольких авторов-мыслителей – Раскольников а, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого инквизитора и других. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими. С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доразвить до законченной системы. Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновес-

ная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова.

Совершенно справедливо отмечал эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, – говорит он, – легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед не разрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями»¹¹.

Аналогичное наблюдение сделал Ю. Мейер-Грефе. «Кому когда-нибудь приходила в голову идея – принять участие в одном из многочисленных разговоров "Воспитания чувств"? А с Раскольниковым мы дискутируем, – да и не только с ним, но и с любым статистом»¹².

¹¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во "Мысль", 1924, стр. 71.

¹² Julius Meier-Grafe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926, S. 189. Цитирую по обстоятельной работе: Т. Л. Мотылевой «Достоевский и мировая литература (К постановке вопроса)», опубликованной в сборнике Академии наук СССР

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя, конечно, объяснить одной только методологической беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, такой подход критической литературы, равно как и непредубежденное восприятие читателей, всегда спорящих с героями Достоевского, действительно отвечает основной структурной особенности произведений этого автора. Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою не-слиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова. Слово героя поэтому вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сю-

жетно-прагматическими функциями¹³, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания. В этом смысле образ героя у Достоевского – не обычный объектный образ героя в традиционном романе.

Достоевский – творец полифонического романа. Он создал существенно новый романский жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев.

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают

¹³ То есть жизненно-практическими мотивировками.

объектность, опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, создающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию.

Далее, и самая установка рассказа – все равно, дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев, – должна быть совершенно иной, чем в романах монологического типа. Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру – миру полноправных субъектов, а не объектов. Сказовое, изобразительное и осведомительное слово должны выработать какое-то новое отношение к своему предмету.

Таким образом, все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном монологического (го-

мофонического) романа¹⁴.

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов – каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете сформулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из работ о нем XX века мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые, во-первых,

¹⁴ Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить существенные связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского – пусть такое определение своеобразия до широких исторических изысканий будет носить только предварительный и ориентировочный характер. Без такой предварительной ориентировки исторические исследования вырождаются в бессвязный ряд случайных сопоставлений. Только в четвертой главе нашей книги мы коснемся вопроса о жанровых традициях Достоевского, то есть вопроса исторической поэтики.

касаются вопросов поэтики Достоевского и, во-вторых, ближе всего подходят к основным особенностям этой поэтики, как мы их понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и правомерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих в литературе точек зрения на поэтику Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.

* * *

Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосредственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, то есть воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, поработанные самою содержательною стороной идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя суще-

ственную множественность неслиянных сознаний, которая как раз и входила в творческий замысел художника. Другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию, превращали полноценные сознания героев в объектно воспринятые опредмеченные психики и воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором – монологически понятый объектный мир, соотносительный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в собственно художественную архитектуру произведений Достоевского. Увлеченность одних не способна на объективное, подлинно реалистическое видение мира чужих сознаний, реализм других «мелко плавает». Вполне понятно, что как теми, так и другими собственно художественные проблемы или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно.

Путь философской монологизации – основной путь критической литературы о Достоевском. По этому пути шли Розанов, Волинский, Мережковский, Шестов и другие. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоз-

зрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике, или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылущивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд, или противопоставлялись друг другу как неснимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика действительно наличествуют в мире Достоевского. Мысль его героев действительно иногда диалектична или антиномична. Но все логические связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд – лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия созна-

ний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности его художественного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

Это осознание начинается там, где делаются попытки более объективного подхода к творчеству Достоевского, притом не только к идеям самим по себе, а и к произведениям как художественным целым.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов¹⁵ – правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект – таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» – «ты еси» – это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В ос-

¹⁵ См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916.

нове трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире¹⁶.

Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа, и притом преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого – «ты еси». Утверждение (и неутверждение) чужого «я» героем – тема произведений Достоевского.

Но эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и действительно неоднократно трактуется в нем. Как этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа.

Вячеслав Иванов не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого – романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения он

¹⁶ См. «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 33–34.

существен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных литературных произведений.

Но этого Вячеслав Иванов не сделал. В главе, посвященной «принципу формы», несмотря на ряд ценнейших наблюдений, он все же воспринимает роман Достоевского в пределах монологического типа. Радикальный художественный переворот, совершенный Достоевским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным¹⁷. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского – утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, – монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологически сформулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира¹⁸.

¹⁷ В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова.

¹⁸ Вячеслав Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.

Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского¹⁹. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась нераскрытой.



Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов²⁰. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

«Первый этический тезис Достоевского, – указывает Аскольдов, – есть нечто на первый взгляд наиболее формальное и, однако, в известном смысле наиболее важное. "Будь личностью", – говорит он нам всеми своими оценками и симпатиями»²¹. Личность же, по Аскольдову, отличается от харак-

¹⁹ Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского – размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку. (См.: «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 39, 40).

²⁰ См. его статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в книге: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1922.

²¹ Там же, стр. 2.

тера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды.

Таков, следовательно, принцип этического мировоззрения автора. От этого мировоззрения Аскольдов непосредственно переходит к содержанию романов Достоевского и показывает, как и благодаря чему герои Достоевского в жизни становятся личностями и проявляют себя как таковые. Так, личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего – во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда «скандал» – это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности – играет громадную роль в произведениях Достоевского²². Более глубоким обнаружением пафоса личности в жизни является, по Аскольдову, преступление. «Преступление в романах Достоевского, – говорит он, – это жизненная постановка религиозно-этической проблемы. Наказание – это форма ее разрешения. Поэтому то и другое представляет основную тему творчества Достоевского...»²³.

Дело, таким образом, все время идет о способах обнаружения личности в самой жизни, а не о способах ее художественного видения и изображения в условиях определенной художественной конструкции – романа. Кроме того, и самое

²² См. цитированную выше статью Аскольдова, стр. 5.

²³ Там же, стр. 10.

взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора – таков типичный путь монологического романа романтического типа. Но это не путь Достоевского.

«Достоевский, – говорит Аскольдов, – всеми своими художественными симпатиями и оценками провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же некоторую равную ценность именно в качестве личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей среды»²⁴.

Такого рода провозглашение характерно для романтического романа, который знал сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода. Именно романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно

²⁴ Там же, стр. 9.

увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности (если принять этот термин Аскольдова) и многих неслиянных личностей, объединенных в единстве некоего духовного события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, верно отмеченная Аскольдовым, достигнута определенными художественными средствами. Это прежде всего свобода и самостоятельность их в самой структуре романа по отношению к автору, точнее, по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям. Это не значит, конечно, что герой выпадает из авторского замысла. Нет, эта самостоятельность и свобода его как раз входят в авторский замысел. Это замысел как бы предопределяет героя к свободе (относительной, конечно) и, как такового, вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинитных величин. Эта новая постановка героя достигается не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всею совокуп-

ностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизирует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологическую проповедь и тем низводит героев до простых иллюстраций этой проповеди. Аскольдов правильно понял, что основное у Достоевского – совершенно новое видение и изображение внутреннего человека, а следовательно, и связующего внутренних людей события, но перенес свое объяснение этого в плоскость мировоззрения автора и в плоскость психологии героев.

Более поздняя статья Аскольдова – «Психология характеров у Достоевского»²⁵ – также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного видения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента по-прежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула Вячеслава Иванова – утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект – «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораз-

²⁵ Во втором сборнике «Ф. М. Достоевский Статьи и материалы», 1924.

до адекватнее формулы Аскольдова «будь личностью». Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность, кроме того, она более соответствует внутренне диалогическому подходу Достоевского к изображаемому сознанию героя, между тем как формула Аскольдова монологичнее и переносит центр тяжести в осуществление собственной личности, что в плане художественного творчества – если бы постулат Достоевского был действительно таков – привело бы к субъективному романтическому типу построения романа.

* * *

С другой стороны – со стороны самого художественного построения романов Достоевского – подходит к той же основной особенности его Леонид Гроссман. Для Л. Гроссмана Достоевский прежде всего создатель нового своеобразнейшего вида романа. «Думается, – говорит он, – что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа приходится признать, что главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа»²⁶.

Л. П. Гроссмана нужно признать основоположником объ-

²⁶ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 165.

ективного и последовательного изучения поэтики Достоевского в нашем литературоведении.

Основную особенность поэтики Достоевского Л. Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным канонам, в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, – говорит он, – основной принцип его романической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии – вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соответствия между материалом и обработкой – предполагающей единство и во всяком случае однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность – создать из разнородных, равноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание.

Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, гротеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»²⁷.

Это великолепная описательная характеристика жанровых и композиционных особенностей романов Достоевского. К ней почти нечего прибавить. Но даваемые Л. Гроссманом объяснения кажутся нам недостаточными.

В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Л. Гроссман. Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман. Единство же философского замысла само по себе, как таковое, не может служить последней основой художественного

²⁷ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 174–175.

единства.

По нашему мнению, неправильно и утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского принимает «глубокий отпечаток его личного стиля и тона». Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же «эпопеи флоберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман, как «Бувар и Пекюше», например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания. Единство же романа Достоевского над личным стилем и над личным тоном, как их понимает роман до Достоевского.

С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского многостилен или бесстилен, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского многоакцентен и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был развернут в едином мире, соотносительном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фаталь-

но распадается на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий или лакейская частушка рядом с шиллеровским дифирамбом радости»²⁸.

На самом деле несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в нескольких полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа. Мир частушки сочетается с миром шиллеровского дифирамба, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разномирности материал до конца может развить свое своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизировав его. Как бы разные системы отсчета объединяются здесь в сложном единстве эйнштейновской вселенной (конечно, сопоставление мира Достоевского с миром Эйнштейна – это только сравнение художественного типа, а не научная аналогия).

В другой работе Л. Гроссман ближе подходит именно к многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь До-

²⁸ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 178.

стоевского» он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Форма беседы или спора, – говорит он здесь, – где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»²⁹.

Этот диалогизм Л. Гроссман склонен объяснять не преодоленным до конца противоречием в мировоззрении Достоевского. В его сознании рано столкнулись две могучие силы – гуманистический скепсис и вера – и ведут непрерывную борьбу за преобладание в его мировоззрении³⁰.

Можно не согласиться с этим объяснением, по существу выходящим за пределы объективно наличного материала, но самый факт множественности (в данном случае двойственности) неслиянных сознаний указан верно. Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него действительно становится живым

²⁹ Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз-Ефрон, 1924, стр. 9-Ю.

³⁰ См. там же, стр. 17.

существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса. Введенное в абстрактный системно-монологический контекст, оно перестает быть тем, что оно есть.

Если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского – соединение чужероднейших и несовместимейших материалов – с множественностью не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров – сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского – к полифонии.

Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского как формы драматической и всякой диалогизации как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог, ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизованный диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправка не находит, конечно, непосредственного словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в

едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира³¹. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая. Подлинная многоплановость разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль³².

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями³³. Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальная, и самое построение мистерии не позволяет содержательно развернуться множественности сознаний с их мирами. Здесь с самого начала все предрешено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости³⁴.

³¹ Та разнородность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто немыслима.

³² Поэтому-то и неверна формула Вячеслава Иванова – «роман-трагедия».

³³ См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз-Ефрон, 1924, стр. 10.

³⁴ К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемой жанровых традиций Достоевского (см. чет-

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, то есть о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как мы сказали, монологично; роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником. Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего, монологически объемлющего сознания, – наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным³⁵. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом не слабость автора, а его величайшая сила. Этим завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше мо-

вертующую главу).

³⁵ Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии отвлеченных идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

нологической позиции.

* * *

На множественность одинаково авторитетных идеологических позиций и на крайнюю разнородность материала указывает как на основную особенность романов Достоевского и Отто Каус в своей книге «Достоевский и его судьба». Ни один автор, по Каусу, не сосредоточивал на себе столько противоречивейших и взаимно исключающих друг друга понятий, суждений и оценок, как Достоевский, но самое поразительное то, что произведения Достоевского как будто бы оправдывают все эти противоречивейшие точки зрения: каждая из них действительно находит себе опору в романах Достоевского.

Вот как характеризует Каус эту исключительную многосторонность и многопланность Достоевского.

«Достоевский – это такой хозяин дома, который отлично уживается с самыми пестрыми гостями, способен овладеть вниманием самого разношерстного общества и умеет держать всех в одинаковом напряжении. Старомодный реалист с полным правом может восхищаться изображением каторги, улиц и площадей Петербурга и произвола самодержавного строя, а мистик с неменьшим правом может увлекаться общением с Алешей, с князем Мышкиным и Иваном Карамазовым, которого посещает черт. Утописты всех оттенков

могут находить свою радость в снах "смешного человека", Версилова или Ставрогина, а религиозные люди – укреплять свой дух той борьбой за бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники. Здоровье и сила, радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и жажда смерти – все это борется здесь никогда не разрешающейся борьбой. Насилие и доброта, гордое высокомерие и жертвенное смирение – вся необозримая полнота жизни в выпуклой форме воплощена в каждой частице его творений. При самой строгой критической добросовестности каждый может по-своему истолковывать последнее слово автора. Достоевский многогранен и непредвидим во всех движениях своей художественной мысли; его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разделены непреодолимыми безднами»³⁶.

Как же объясняет Каус эту особенность Достоевского?

Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы – социальные, культурные и идеологические, которые сталкиваются в творчестве Достоевского, раньше довели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю

³⁶ Otto Kaus. Dostoevski und sein Schicksal. Berlin, 1923, S. 36.

идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут дозветь себе. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всею ясностью. В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успокоиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского. «Могучее влияние Достоевского в наше время и все неясное и неопределенное в этом влиянии находят свое объяснение и свое единственное оправдание в основной особенности его природы: Достоевский – самый решительный, последовательный и неумолимый певец человека капиталистической эры. Его творчество – это не похоронная, а колыбельная песня нашего современного, порожденного огненным дыханием капитализма, мира»³⁷.

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно,

³⁷ Otto Kaus. Dostoevski und sein Schicksal. Berlin, 1923, S. 63.

полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, неукладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпосылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа.

Но объяснения Кауса оставляют самый объясняемый факт нераскрытым. Ведь «дух капитализма» здесь дан на языке искусства, и в частности на языке особой разновидности романного жанра. Ведь прежде всего необходимо раскрыть конструктивные особенности этого многопланного романа, лишённого привычного монологического единства. Эту задачу Каус не разрешает. Верно указав самый факт многопланности и смысловой многоголосости, он переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности. Достоинство Кауса в том, что он воздерживается от монологизации этого мира, воздержива-

ется от какой бы то ни было попытки объединения и примирения заключенных в нем противоречий: он принимает его многопланность и противоречивость как существенный момент самой конструкции и самого творческого замысла.



К другому моменту той же основной особенности Достоевского подошел В. Комарович в работе «Роман Достоевского "Подросток", как художественное единство». Анализируя этот роман, он вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. «Выхватывая... клочки действительности, доводя "эмпиризм" их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыть радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Л. Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки к *себе*, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»³⁸.

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено, но вырванные куски действительно-

³⁸ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 48.

сти вовсе не непосредственно сочетаются в единстве романа: эти куски довлеют целостному кругозору того или иного героя, осмыслены в плане одного или другого сознания. Если бы эти клоки действительности, лишённые прагматических связей, сочетались непосредственно, как эмоционально-лирически или символически созвучные, в единстве одного монологического кругозора, то перед нами был бы мир романтика, например мир Гофмана, но вовсе не мир Достоевского.

Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги. Под влиянием монологической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединённых элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают "голосоведение" романа Достоевского. Такое уподобление – если оно верно – ведёт к более обобщённому определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон

единства, что и в нас самих, в человеческом "я", — закон целесообразной активности. В романе же "Подросток" этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено; "любовь — ненависть" Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта»³⁹.

Основная ошибка Комаровича, как нам кажется, заключается в том, что он ищет непосредственного сочетание между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства события, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уж говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных воль, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих воль, воля к событию.

³⁹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 67–68.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман «Подросток» оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, то есть сочетаются по лирическому принципу.

Необходимо заметить, что и нами употребляемое сравнение романа Достоевского с полифонией имеет значение только образной аналогии, не больше. Образ полифонии и контрапункта указывает лишь на те новые проблемы, которые встают, когда построение романа выходит за пределы обычного монологического единства, подобно тому как в музыке новые проблемы встали при выходе за пределы одного голоса. Но материалы музыки и романа слишком различны, чтобы могла быть речь о чем-то большем, чем образная аналогия, чем простая метафора. Но эту метафору мы превращаем в термин «полифонический роман», так как не находим более подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина.

* * *

Очень глубоко основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей

работе «Идеологический роман Достоевского».

Б. М. Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского – оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он незащищен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бытии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, всевластно определяющей и уродующей его сознание и его жизнь. Идея ведет самостоятельную жизнь в сознании героя: живет, собственно, не он – живет идея, и романист дает не жизнеописание героя, а жизнеописание идеи в нем; историк «случайного племени» становится «историографом идеи». Доминантой образной характеристики героя является поэтому владеющая им идея вместо биографической доминанты обычного типа (как, например, у Толстого и у Тургенева). Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского как «романа идеологического». Но это, однако, не обыкновенный идейный роман, роман с идеей.

«Достоевский, – говорит Энгельгардт, – изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным ху-

дожником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но *романы об идее*. Подобно тому как центральным объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван *идеологическим*. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова: он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея»⁴⁰.

Идея, как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев, приводит к распадению романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями. Многопланность романа Достоевского со всею отчетливостью вскрыта Б. М. Энгельгардтом: «Принципом чисто художественной *ориентировки героя в окружающем* является та или иная форма его *идео-*

⁴⁰ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 90.

логического отношения к миру. Подобно тому как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зависимости от того, в каком плане созерцается все это действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведении, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах»⁴¹.

В зависимости от характера идеи, управляющей сознанием и жизнью героя, Энгельгардт различает три плана, в которых может протекать действие романа. Первый план – это «среда». Здесь господствует механическая необходимость; здесь нет свободы, каждый акт жизненной воли явля-

⁴¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 93.

ется здесь естественным продуктом внешних условий. Второй план – «почва». Это органическая система развивающегося народного духа. Наконец, третий план – «земля».

«Третье понятие: *земля* – одно из самых глубоких, какие мы только находим у Достоевского, – говорит об этом плане Энгельгардт. – Это та земля, которая от детей не рознится, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов, все – вся природа, и люди, и звери, и птицы, – тот прекрасный сад, который взрастил господь, взяв семена из миров иных и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы... Это третье царство – царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья»⁴².

Таковы, по Энгельгардту, планы романа. Каждый элемент действительности (внешнего мира), каждое переживание и каждое действие непременно входят в один из этих трех планов. Основные темы романов Достоевского Энгельгардт также располагает по этим планам⁴³.

⁴² Там же.

⁴³ Темы первого плана: 1) тема русского сверхчеловека («Преступление и наказание»); 2) тема русского Фауста (Иван Карамазов) и т. д. Темы второго плана: 1) тема «Идиота», 2) тема страсти в плену у чувственного «я» (Ставрогин) и т. д. Тема третьего плана: тема русского праведника (Зосима, Алеша). См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 98 и дальше.

Как же связаны эти планы в единстве романа? Каковы принципы их сочетания?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, отдельные этапы диалектического развития духа. «В этом смысле, – говорит он, – они образуют *единый путь*, которым среди мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И нетрудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»⁴⁴.

Такова концепция Энгельгардта. Она очень отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, последовательно пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в целом.

Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Достоевского. Идея здесь действительно не принцип изображения (как во всяком романе), не лейтмотив изображения и не вывод из него (как в идейном, философском романе), а предмет изображения. Принципом видения и понимания мира, его оформления в аспекте дан-

⁴⁴ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского, стр. 96.

ной идеи она является лишь для героев⁴⁵, но не для самого автора – Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средой», все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша.

Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, то есть принципами самого автора, как художника. Ведь в противном случае получился бы обычный философско-идейный роман. Иерархический акцент, лежащий на этих идеях, не превращает романа Достоевского в обычный монологический роман, в своей последней основе всегда одноакцентный. С точки зрения художественного построения романа эти идеи только равноправные участники его действия рядом с идеями Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Более того, тон в построении целого как будто задают имен-

⁴⁵ Для Ивана Карамазова, как для автора «Философской поэмы», идея является и принципом изображения мира, но ведь в потенции и каждый из героев Достоевского – автор.

но такие герои, как Раскольников и Иван Карамазов; поэтому-то так резко выделяются в романах Достоевского житийные тона в речах Хромоножки, в рассказах и речах странника Макара Долгорукого и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир совпадал с планом «земли», то романы были бы построены в соответствующем этому плану житийном стиле.

Итак, ни одна из идей героев – ни героев «отрицательных», ни «положительных» – не становится принципом авторского изображения и не конституирует романного мира в его целом. Это и ставит нас перед вопросом: как же объединяются миры героев с лежащими в их основе идеями в мир автора, то есть в мир романа? На этот вопрос Энгельгардт дает неверный ответ; точнее, этот вопрос он обходит, отвечая в сущности на совсем другой вопрос.

В самом деле, взаимоотношения миров или планов романа – по Энгельгардту, «среды», «почвы» и «земли» – в самом романе вовсе не даны как звенья единого диалектического ряда, как этапы пути становления единого духа. Ведь если бы действительно идеи в каждом отдельном романе – планы же романа определяются лежащими в их основе идеями – располагались как звенья единого диалектического ряда, то каждый роман являлся бы законченным философским целым, построенным на диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектический), в худшем – философия в форме

романа. Последнее звено диалектического ряда неизбежно оказалось бы авторским синтезом, снимающим предшествующие звенья, как абстрактные и вполне преодоленные.

На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна)⁴⁶. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как

⁴⁶ Единственный замысел биографического романа у Достоевского, «Житие великого грешника», долженствовавшего изображать историю становления сознания, остался невыполненным, точнее, в процессе своего выполнения распался на ряд полифонических романов. См.: *В. Комарович. Ненаписанная поэма Достоевского. «Ф. М. Достоевский Статьи и материалы»*, сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1922.

мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

Но и само художественное творчество Достоевского в его целом тоже не может быть понято как диалектическое становление духа. Ибо путь его творчества есть художественная эволюция его романа, связанная, правда, с идейной эволюцией, но неразстворимая в ней. О диалектическом становлении духа, проходящем через этапы «среды», «почвы» и «земли», можно гадать лишь за пределами художественного творчества Достоевского. Романы его, как художественные единства, не изображают и не выражают диалектического становления духа.

Б. М. Энгельгардт в конце концов, так же как и его предшественники, монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегелиански понятый единый, диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многоплан-

ность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.

Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа. Решенная романом художественная задача, по существу, независима от того вторично-идеологического преломления, которым она, может быть, иногда сопровождалась в сознании Достоевского. Конкретные художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и «гегелевский дух» и «церковь» одинаково уводят от этой прямой задачи.

Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. Если бы многопланность и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни, как многопланность и противоречивость духа – своего и чужого, – то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа, действительно отвечающий гегелианской концепции. Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном

мире. В этом социальном мире планы были не этапами, а станами, противоречивые отношения между ними – не путем личности, восходящим или нисходящим, а состоянием общества. Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи.

Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был субъективно причастен этой противоречивой многопланности своего времени, он менял станы, переходил из одного в другой, и в этом отношении сосуществовавшие в объективной социальной жизни планы для него были этапами его жизненного пути и его духовного становления. Этот личный опыт был глубок, но Достоевский не дал ему непосредственного фонологического выражения в своем творчестве. Этот опыт лишь помог ему глубже понять сосуществующие экстенсивно развернутые противоречия между людьми, а не между идеями в одном сознании. Таким образом, объективные противоречия эпохи определили творчество Достоевского не в плоскости их личного изживания в истории его духа, а в плоскости их объективного видения, как сосуществующих одновременно сил (правда, видения, углубленного личным переживанием).

Здесь мы подходим к одной очень важной особенности творческого видения Достоевского, особенности или совершенно не понятой, или недооцененной в литературе о нем. Недооценка этой особенности привела к ложным выводам и Энгельгардта. Основной категорией художественного виде-

ния Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме⁴⁷. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гете, органически тяготеет к становящемуся ряду. Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего; вследствие этого ничто не располагалось для него в одной экстенсивной плоскости. Такова, во всяком случае, была основная тенденция его видения и понимания мира⁴⁸.

Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента.

Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуще-

⁴⁷ Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

⁴⁸ Об этой особенности Гёте см. в книге Г. Зиммеля «Гёте» (русский перевод в изд. Государственной академии художественных наук, 1928) и у F. Gundolf а – «Goethe» (1916).

ствующее, воспринимать и показывать все рядом и одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.) – Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этою же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, то есть сосредоточить в одном миге возможно большее качественное многообразие. Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени. Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота – единственный способ преодолеть время во времени.

Возможность одновременного сосуществования, возможность, быть рядом или друг против друга является для До-

стоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одном времени, – только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все существует. То же, что имеет смысл лишь как «раньше» или как «позже», что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности⁴⁹. Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть,

⁴⁹ Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова, – это особенность его художественного восприятия мира: только в категории сосуществования он умел его видеть и изображать. Но, конечно, эта особенность должна была отразиться и на его отвлеченном мировоззрении. И в нем мы замечаем аналогичные явления: в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий. Он постоянно полемизирует, и полемизирует с какой-то органической враждебностью, с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась (например, в адвокатских оправданиях средой); он почти никогда не апеллирует к истории как таковой и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности, и это объясняется не только его положением журналиста, требующим трактовки всего в разрезе современности; напротив, мы думаем, что пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа как живого отражения противоречий социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно разворачивается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняются именно основной особенностью его художественного видения⁵⁰. Наконец, в плане отвлеченного миро-

⁵⁰ О пристрастии Достоевского к газете хорошо говорит Л. Гроссман: «Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них, Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современ-

воззрения эта особенность проявилась в эсхатологизме Достоевского – политическом и религиозном, в его тенденции приближать «концы», нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее, как уже наличное в борьбе сосуществующих сил.

Исключительная художественная способность Достоевского видеть все в сосуществовании и взаимодействии является его величайшей силой, но и величайшей слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенному; многие стороны действительности не могли войти в его художественный кругозор. Но, с другой стороны, эта способность до чрезвычайности обостряла его восприятие в разрезе данного мгновения и позволяла увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое. Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении – надлом и готовность

ных писателей за их равнодушие к этим "самым действительным и самым мудреным фактам" и с чувством заправского журналиста умел восстанавливать цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня. "Получаете ли вы какие-нибудь газеты? – спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток. – Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее..." (Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 176).

тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом жесте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся рядом, но разворачивались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Видение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения.

Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте, и позволила ему создать полифонический роман. Объективная сложность, противоречивость и многоголосость эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многоплановости жизни и, наконец, дар видеть мир во взаимодействии и сосуществовании – все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Разобранные нами особенности видения Достоевского, его особая художественная концепция пространства и вре-

мени, как мы подробно покажем в дальнейшем (в четвертой главе), находили опору и в той литературной традиции, с которой Достоевский был органически связан.

Итак, мир Достоевского – художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различный иерархический акцент, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом, как этапы становления. Но это не значит, конечно, что в мире Достоевского господствует дурная логическая безысходность, недодуманность и дурная субъективная противоречивость. Нет, мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир. Но тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы.

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»⁵¹, то есть вступить на проторенный путь философской монологизации его творчества?

Нам кажется, что основная ошибка была сделана Энгель-

⁵¹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 105.

гардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея как предмет изображения занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек, и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, «человека в человеке». Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем «медиумом», тою средою, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности. Энгельгардт недооценивает глубокий персонализм Достоевского. «Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не созерцает, не изображает. Для Достоевского не существует идей, мыслей, положений, которые были бы ничьими — были бы «в себе». И «истину в себе» он представляет в духе христианской идеологии, как воплощенную в Христе, то есть представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями.

Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в сфере идей (но не только идей) изображал Достоевский. Так как сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, то есть не исторически, а рядом с другими сознаниями, то оно и не может сосредоточиться на себе и на своей идее, на ее имманентном логическом развитии и втя-

гивается во взаимодействие с другими сознаниями. Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства или, наоборот, открыты чужому наитию, во всяком случае не сосредоточны просто на своем предмете, но сопровождаются вечной оглядкой на другого человека. Можно сказать, что Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда лишь в плоскости сосуществования. Но, несмотря на это, Достоевский как художник подымается до объективного видения жизни сознаний и форм их живого сосуществования и потому дает ценный материал для социолога.

Каждая мысль героев Достоевского («человека из подполья», Раскольников а, Ивана и других) с самого начала ощущает себя репликой незавершенного диалога. Такая мысль не стремится к закругленному и завершенному системно-монологическому целому. Она напряженно живет на границах с чужой мыслью, с чужим сознанием. Она по-особому событийна и неотделима от человека.

Термин «идеологический роман» представляется нам поэтому не адекватным и уводящим от подлинного художественного задания Достоевского.

Таким образом, и Энгельгардт не угадал до конца художественной воли Достоевского; отметив ряд существеннейших моментов ее, он эту волю в целом истолковывает как фило-

софско-монологическую волю, превращая полифонию сосуществующих сознаний в гомофоническое становление одного сознания.

* * *

Очень четко и широко проблему полифонии поставил А. В. Луначарский в своей статье «О "многоголосности" Достоевского»⁵².

А. В. Луначарский в основном разделяет выставленный нами тезис о полифоническом романе Достоевского. «Таким образом, – говорит он, – я допускаю, что М. М. Бахтину удалось не только установить с большей ясностью, чем это делалось кем бы то ни было до сих пор, огромное значение многоголосности в романе Достоевского, роль этой многоголосности как существеннейшей характерной черты его романа, но и верно определить ту чрезвычайную, у огромного большинства других писателей совершенно немыслимую, автономность и полноценность каждого "голоса", которая потрясаяще развернута у Достоевского» (с. 405).

Далее Луначарский правильно подчеркивает, что «все иг-

⁵² Первоначально статья А. В. Луначарского была опубликована в журнале «Новый мир» за 1929 год, кн. 10. Несколько раз переиздавалась. Цитировать статью мы будем по сб.: «Ф. М. Достоевский в русской критике». М.: Гослитиздат, 1956. С. 403–429. Статья А. В. Луначарского написана по поводу первого издания нашей книги о Достоевском (Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Л., Прибой, 1929).

рающие действительно существенную роль в романе "голоса" представляют собой "убеждения" или "точки зрения на мир"».

«Романы Достоевского суть великолепно обставленные диалоги.

При этих условиях глубокая самостоятельность отдельных "голосов" становится, так сказать, особенно пикантной. Приходится предположить в Достоевском как бы стремление ставить различные жизненные проблемы на обсуждение этих своеобразных, трепещущих страстью, полыхающих огнем фанатизма "голосов", причем сам он как бы только присутствует при этих судорожных диспутах и с любопытством смотрит, чем же это кончится и куда повернется дело? Это в значительной степени так и есть» (с. 406).

Далее Луначарский ставит вопрос о предшественниках Достоевского в области полифонии. Такими предшественниками он считает Шекспира и Бальзака.

Вот что он говорит о полифоничности Шекспира.

«Будучи бестенденциозным (как, по крайней мере, очень долго судили о нем), Шекспир до чрезвычайности полифоничен. Можно было бы привести длинный ряд суждений о Шекспире лучших его исследователей, подражателей или поклонников, восхищенных именно умением Шекспира создавать лица, независимые от себя самого, и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в

этом бесконечном их хороводе...

О Шекспире нельзя сказать ни того, чтобы его пьесы стремились доказать какой-то тезис, ни того, чтобы введенные в великую полифонию шекспировского драматического мира "голоса" лишались бы полноценности в угоду драматическому замыслу, конструкции самой по себе» (с. 410).

По Луначарскому, и социальные условия эпохи Шекспира аналогичны эпохе Достоевского.

«Какие социальные факты отражались в шекспировском полифонизме? Да, в конце концов, конечно, те же, по главному своему существу, что и у Достоевского. Тот красочный и разбитый на множество сверкающих осколков Ренессанс, который породил и Шекспира и современных ему драматургов, был ведь, конечно, тоже результатом бурного вторжения капитализма в сравнительно тихую средневековую Англию. И здесь так же точно начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение» (с. 411).

А. В. Луначарский, по нашему мнению, прав в том отношении, что какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно обнаружить. Шекспир наряду с Рабле, Сервантесом, Гриммельсхаузенем и другими принадлежит к той линии развития европейской литературы, в которой вызревали зародыши полифонии и завершите-

лем которой – в этом отношении – стал Достоевский. Но говорить о вполне сформировавшейся и нецеленаправленной полифоничности шекспировских драм, по нашему мнению, никак нельзя по следующим соображениям.

Во-первых, драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета.

Во-вторых, если и можно говорить о множественности полноценных голосов, то лишь в применении ко всему творчеству. Шекспира, а не к отдельным драмам; в каждой драме, в сущности, только один полноценный голос героя, полифония же предполагает множественность полноценных голосов в пределах одного произведения, так как только при этом условии возможны полифонические принципы построения целого.

В-третьих, голоса у Шекспира не являются точками зрения на мир в той степени, как у Достоевского; шекспировские герои не идеологи в полном смысле этого слова.

Можно говорить об элементах полифонии и у Бальзака, но только об элементах. Бальзак стоит в той же линии развития европейского романа, что и Достоевский, и является одним из его прямых и непосредственных предшественников. На моменты общности у Бальзака и Достоевского неоднократно указывалось (особенно хорошо и полно у Л. Гроссмана), и к этому нет надобности возвращаться. Но Бальзак не

преодолевают объектности своих героев и монологической завершенности своего мира.

По нашему убеждению, только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии.

Главное внимание уделяет А. В. Луначарский вопросам выяснения социально-исторических причин многоголосности Достоевского.

Соглашаясь с Каусом, Луначарский глубже раскрывает исключительно острую противоречивость эпохи Достоевского, эпохи молодого русского капитализма, и, далее, раскрывает противоречивость, раздвоенность социальной личности самого Достоевского, его колебания между революционным материалистическим социализмом и консервативным (охранительным) религиозным мировоззрением, колебания, которые так и не привели его к окончательному решению. Приводим итоговые выводы историко-генетического анализа Луначарского.

«Лишь внутренняя расщепленность сознания Достоевского, рядом с расщепленностью молодого русского капиталистического общества, привела его к потребности вновь и вновь заслушивать процесс социалистического начала и действительности, причем автор создавал для этих процессов самые неблагоприятные по отношению к материалистическому социализму условия» (с. 427).

И несколько дальше:

«А та неслыханная свобода "голосов" в полифонии Досто-

евского, которая поражает читателя, является как раз результатом того, что, в сущности, власть Достоевского над вызванными им духами ограничена...

Если Достоевский хозяин у себя как писатель, то хозяин ли он у себя как человек?

Нет, Достоевский не хозяин у себя как человек, и распад его личности, ее расщепленность – то, что он хотел бы верить в то, что настоящей веры ему не внушает, и хотел бы опровергнуть то, что постоянно вновь внушает ему сомнения, – это и делает его субъективно приспособленным быть мучительным и нужным отражением смятения своей эпохи» (с. 428).

Этот, данный Луначарским, генетический анализ полифонии Достоевского, безусловно, глубок и, поскольку он остается в рамках историко-генетического анализа, не вызывает серьезных сомнений. Но сомнения начинаются там, где из этого анализа делаются прямые и непосредственные выводы о художественной ценности и исторической прогрессивности (в художественном отношении) созданного Достоевским нового типа полифонического романа. Исключительно резкие противоречия раннего русского капитализма и раздвоенность Достоевского как социальной личности, его личная неспособность принять определенное идеологическое решение, сами по себе взятые, являются чем-то отрицательным и исторически преходящим, но они оказались оптимальными условиями для создания полифонического рома-

на, «той неслыханной свободы "голосов" в полифонии Достоевского», которая, безусловно, является шагом вперед в развитии русского и европейского романа. И эпоха с ее конкретными противоречиями, и биологическая и социальная личность Достоевского с ее эпилепсией и идеологической раздвоенностью давно ушли в прошлое, но новый структурный принцип полифонии, открытый в этих условиях, сохраняет и сохранит свое художественное значение в совершенно иных условиях последующих эпох. Великие открытия человеческого гения возможны лишь в определенных условиях определенных эпох, но они никогда не умирают и не обесцениваются вместе с эпохами, их породившими.

Неправильных выводов об отмирании полифонического романа Луначарский из своего генетического анализа прямо не делает. Но последние слова его статьи могут дать повод к такому истолкованию. Вот эти слова:

«Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки... Отсюда важность рассмотрения всех проблем трагической "достоевщины"» (с. 429).

Нам кажется, что формулировку эту нельзя признать удачной. Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживет капитализм.

«Достоевщину», на борьбу с которой, следуя в этом Горькому, справедливо призывает Луначарский, никак нельзя, конечно, отождествлять с полифонией. «Достоевщина» – это

реакционная, чисто монологическая выжимка из полифонии Достоевского. Она всегда замыкается в пределах одного сознания, копается в нем, создает культ раздвоенности изолированной личности. Главное же в полифонии Достоевского именно в том, что совершается между разными сознаниями, то есть их взаимодействие и взаимозависимость.

Учиться нужно не у Раскольников и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романов (и уже тем самым искажая их), – учиться нужно у самого Достоевского, как творца полифонического романа.

В своем историко-генетическом анализе А. В. Луначарский раскрывает только противоречия эпохи Достоевского и его собственную раздвоенность. Но для того, чтобы эти содержательные факторы перешли в новую форму художественного видения, породили новую структуру полифонического романа, необходима была еще длительная подготовка общеэстетических и литературных традиций. Новые формы художественного видения готовятся медленно, веками, эпоха создает только оптимальные условия для окончательного вызревания и реализации новой формы. Раскрыть этот процесс художественной подготовки полифонического романа – задача исторической поэтики. Поэтику нельзя, конечно, отрывать от социально-исторических анализов, но ее нельзя и растворять в них.

В последующие два десятилетия, то есть в 30-е и 40-е го-

ды, проблемы поэтики Достоевского отступили на задний план перед другими важными задачами изучения его творчества. Продолжалась текстологическая работа, имели место ценные публикации черновиков и записных книжек к отдельным романам Достоевского, продолжалась работа над четырехтомным собранием его писем, изучалась творческая история отдельных романов⁵³. Но специальных теоретических работ по поэтике Достоевского, которые представляли бы интерес с точки зрения нашего тезиса (полифонический роман), в этот период не появлялось.

С этой точки зрения известного внимания заслуживают некоторые наблюдения В. Кирпотина в его небольшой работе «Ф. М. Достоевский».

В противоположность очень многим исследователям, видящим во всех произведениях Достоевского одну-единственную душу – душу самого автора, Кирпотин подчеркивает особую способность Достоевского видеть именно чужие души.

«Достоевский обладал способностью как бы прямого видения чужой психики. Он заглядывал в чужую душу, как бы вооруженный оптическим стеклом, позволявшим ему улавливать самые тонкие нюансы, следить за самыми незаметными переживаниями и переходами внутренней жизни челове-

⁵³ См., например, очень ценную работу А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского (История создания романа «Подросток»)». М.: Сов. писатель, 1947.

ка. Достоевский, как бы минуя внешние преграды, непосредственно наблюдает психологические процессы, совершающиеся в человеке, и фиксирует их на бумаге...

В даре Достоевского видеть чужую психику, чужую "душу" не было ничего априорного. Он принял только исключительные размеры, но опирался он и на интроспекцию, и на наблюдение за другими людьми, и на прилежное изучение человека по произведениям русской и мировой литературы, то есть он опирался на внутренний и внешний опыт и имел поэтому объективное значение»⁵⁴.

Опровергая неправильные представления о субъективизме и индивидуализме психологизма Достоевского, В. Кирпотин подчеркивает его реалистический и социальный характер.

«В отличие от выродившегося декадентского психологизма типа Пруста и Джойса, знаменующего закат и гибель буржуазной литературы, психологизм Достоевского в положительных его созданиях не субъективен, а реалистичен. Его психологизм – особый художественный метод проникновения в объективную суть противоречивого людского коллектива, в самую сердцевину тревоживших писателя общественных отношений и особый художественный метод их воспроизведения в искусстве слова... Достоевский мыслил психологически разработанными образами, но мыслил соци-

⁵⁴ В. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. М., «Советский писатель», 1947, стр. 63–64.

ально»⁵⁵.

Верное понимание «психологизма» Достоевского как объективно-реалистического видения противоречивого коллектива чужих психик последовательно приводит В. Кирпотина и к правильному пониманию полифонии Достоевского, хотя этого термина сам он и не употребляет.

«История каждой индивидуальной «души» дана... у Достоевского не изолированно, а вместе с описанием психологических переживаний многих других индивидуальностей. Ведется ли повествование у Достоевского от первого лица, в форме исповеди, или от лица рассказчика-автора – все равно мы видим, что писатель исходит из предпосылки равноправия *одновременно существующих* переживающих людей. Его мир – это мир множества объективно существующих и взаимодействующих друг с другом психологии, что исключает субъективизм или солипсизм в трактовке психологических процессов, столь свойственный буржуазному декадансу»⁵⁶.

Таковы выводы В. Кирпотина, который, следуя своим особым путем, пришел к положениям, близким с нашими.

* * *

В последнее десятилетие литература о Достоевском обогатилась рядом ценных синтетических работ (книг и ста-

⁵⁵ Там же, стр. 64–65.

⁵⁶ Там же. С. 66–67.

тей), охватывающих все стороны его творчества (В. Ерма-лова, В. Кирпотина, Г. Фридлендера, А. Белкина, Ф. Евни-на, Я. Билинкиса и других). Но во всех этих работах пре-обладают историко-литературные и историко-социологиче-ские анализы творчества Достоевского и отраженной в нем социальной действительности. Проблемы собственно поэти-ки трактуются, как правило, лишь попутно (хотя в некото-рых из этих работ даются ценные, но разрозненные наблюде-ния над отдельными сторонами художественной формы До-стоевского).

С точки зрения нашего тезиса особый интерес представ-ляет книга В. Шкловского «За и против. Заметки о Достоевском»⁵⁷.

В. Шкловский исходит из положения, выдвинутого впер-вые Л. Гроссманом, что именно спор, борьба идеологиче-ских голосов лежит в самой основе художественной формы произведений Достоевского, в основе его стиля. Но Шклов-ского интересует не столько полифоническая форма До-стоевского, сколько исторические (эпохальные) и жизнен-но-биографические источники самого идеологического спо-ра, эту форму породившего. В своей полемической заметке «Против» сам он так определяет сущность своей книги:

«Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю само-

⁵⁷ Виктор Шкловский. За и против: Заметки о Достоевском. М., «Советский писатель», 1957.

очевидными, – их подчеркнул сам Достоевский в "Братьях Карамазовых", назвав одну из книг романа "Pro и contra". Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно, в чем всемирность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором»⁵⁸.

Привлекая большой и разнообразный исторический, историко-литературный и биографический материал, В. Шкловский в свойственной ему очень живой и острой форме раскрывает спор исторических сил, голосов эпохи – социальных, политических, идеологических, проходящий через все этапы жизненного и творческого пути Достоевского, проникающий во все события его жизни и организующий и форму и содержание всех его произведений. Этот спор так и остался незавершенным для эпохи Достоевского и для него самого. «Так умер Достоевский, ничего не решив, избегая развязок и не примирясь со стеной»⁵⁹.

Со всем этим можно согласиться (хотя с отдельными положениями В. Шкловского можно, конечно, и спорить). Но здесь мы должны подчеркнуть, что если Достоевский умер, «ничего не решив» из поставленных эпохой идеологических вопросов, то он умер, создав новую форму художественного видения – полифонический роман, который сохраняет свое художественное значение и тогда, когда эпоха со всеми ее

⁵⁸ «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 98.

⁵⁹ Виктор Шкловский. За и против, стр. 258.

противоречиями отошла в прошлое.

В книге В. Шкловского имеются ценные наблюдения, касающиеся и вопросов поэтики Достоевского. С точки зрения нашего тезиса интересны два его наблюдения.

Первое из них касается некоторых особенностей творческого процесса и черновых планов Достоевского.

«Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил – заканчивать рукописи...

Конечно, не от «спешки», так как Достоевский работал со многими черновиками, «вдохновляясь ею (сценой. – В. Ш.) по несколько раз» (1858 г. Письмо к М. Достоевскому). Но планы Достоевского в самой своей сущности содержат недовершенность, как бы опровергнуты.

Полагаю, что времени у него не хватило не потому, что он подписывал слишком много договоров и сам оттягивал заканчивание произведения. Пока оно оставалось многоплановым и многоголосым, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения. Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни»⁶⁰.

Это очень верное наблюдение. В черновиках Достоевского полифоническая природа его творчества и принципиальная незавершенность его диалогов раскрываются в сырой и обнаженной форме. Вообще творческий процесс у Достоевского, как он отразился в его черновиках, резко отличен от

⁶⁰ Там же. С. 171–172.

творческого процесса других писателей (например, Л. Толстого). Достоевский работает не над объектными образами людей, и ищет он не объектных речей для персонажей (характерных и типических), ищет не выразительных, наглядных, завершающих авторских слов, – он ищет прежде всего предельно однозначные и как бы независимые от автора слова для героя, выражающие не его характер (или его типичность) и не его позицию в данных жизненных обстоятельствах, а его последнюю смысловую (идеологическую) позицию в мире, точку зрения на мир, а для автора и как автор он ищет провоцирующие, дразнящие, выпытывающие, диалогизирующие слова и сюжетные положения. В этом глубокое своеобразие творческого процесса Достоевского⁶¹. Изучение под этим углом зрения его черновых материалов – интересная и важная задача.

В приведенной нами цитате Шкловский задевает сложный вопрос о принципиальной незавершенности полифонического романа. В романах Достоевского мы действительно наблюдаем своеобразный конфликт между внутренней неза-

⁶¹ Аналогично характеризует творческий процесс Достоевского и А. В. Луначарский: «...Достоевскому, – если не при окончательном выполнении романа, то при первоначальном его замысле, при постепенном его росте, – вряд ли был бы присущ заранее установленный конструктивный план... скорее, мы имеем здесь дело действительно с полифонизмом типа сочетания, переплетения абсолютно свободных личностей. Достоевский, может быть, сам был до крайности и с величайшим напряжением заинтересован, к чему же приведет в конце концов идеологический и этический конфликт созданных им (или, точнее, создавшихся в нем) воображаемых лиц» («Ф. М. Достоевский в русской критике», стр. 405).

вершенностью героев и диалога и внешней (в большинстве случаев композиционно-сюжетной) законченностью каждого отдельного романа... Мы не можем здесь углубляться в эту трудную проблему. Скажем только, что почти все романы Достоевского имеют условно-литературный, условно-монологический конец (особенно характерен в этом отношении конец «Преступления и наказания»). В сущности, только «Братья Карамазовы» имеют вполне полифоническое окончание, но именно поэтому с обычной, то есть монологической, точки зрения роман остался незаконченным.

Не менее интересно и второе наблюдение В. Шкловского. Оно касается диалогической природы всех элементов романной структуры у Достоевского.

«Не только герои спорят у Достоевского, отдельные элементы сюжетного разворачивания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному разгадываются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта форма является результатом сущности»⁶².

Действительно, существенная диалогичность Достоевского вовсе не исчерпывается теми внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои. Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены. Ведь диалогические отношения – явление гораздо бо-

⁶² Виктор Шкловский. За и против, стр. 223.

лее широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это – почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.

Достоевский сумел прослушать диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог. Только чисто механические отношения не диалогичны, и Достоевский категорически отрицал их значение для понимания и истолкования жизни и поступков человека (его борьба с механическим материализмом, с модным физиологизмом, с Клодом Бернаром, с теорией среды и т. п.) – Поэтому все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского.

Последнее явление в области литературы о Достоевском, на котором мы остановимся в настоящем обзоре, – сборник Института мировой литературы Академии наук СССР «Творчество Ф. М. Достоевского» (1959).

Почти во всех работах советских литературоведов, включенных в этот сборник, имеется немало и отдельных ценных наблюдений и более широких теоретических обобщений по вопросам поэтики Достоевского⁶³, но для нас, с точки зрения нашего тезиса, наибольший интерес представляет большая работа Л. П. Гроссмана «Достоевский-художник», а внутри этой работы – второй раздел ее, «Законы композиции».

В своей новой работе Л. Гроссман расширяет, углубляет и обогащает новыми наблюдениями те концепции, которые он развивал уже в 20-е годы и которые были нами проанализированы выше.

В основе композиции каждого романа Достоевского, по Гроссману, лежит «принцип двух или нескольких встречающихся повестей», которые контрастно восполняют друг друга и связаны по музыкальному принципу полифонии.

Вслед за Вогюэ и Вячеславом Ивановым, которых он сочувственно цитирует, Гроссман подчеркивает музыкальный

⁶³ Большинство авторов сборника не разделяет концепции полифонического романа.

характер композиции Достоевского.

Приведем эти наиболее для нас интересные наблюдения и выводы Гроссмана.

«Сам Достоевский указывал на такой композиционный ход (музыкального типа. – М. Б.) и провел однажды аналогию между своей конструктивной системой и музыкальной теорией "переходов" или противопоставлений. Он писал в то время повесть из трех глав, различных по содержанию, но внутренне единых. Первая глава – монолог, полемический и философский, вторая – драматический эпизод, подготовляющий в третьей главе катастрофическую развязку. Можно ли печатать эти главы отдельно? – спрашивает автор. Они ведь внутренне перекликаются, звучат разными, но неразрывными мотивами, допускающими органическую смену тональностей, но не их механическое рассечение. Так можно расшифровать краткое, но многозначительное указание Достоевского в письме к брату по поводу предстоящего опубликования "Записок из подполья" в журнале "Время": Повесть разделяется на 3 главы... В 1-й главе может быть листа 1 1/2... Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более что без остальных 2-х (главных) она теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой» (Письма, 1, стр. 365).

Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план

литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая попытка падшей девушки во второй главе отвечает оскорблению, полученному ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответственности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть пункт против пункта (*punctum contra punctum*). Это разные голоса, поющие различно на одну тему. Это и есть "многоголосье", раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. "Все в жизни контрапункт, т. е. противоположность", – говорил в своих "Записках", один из любимейших композиторов Достоевского – М. И. Глинка»⁶⁴.

Это очень верные и тонкие наблюдения Л. Гроссмана над музыкальной природой композиции у Достоевского. Транспонируя с языка музыкальной теории на язык поэтики положение Глинки о том, что все в жизни контрапункт, можно сказать, что для Достоевского все в жизни диалог, то есть диалогическая противоположность. Да и по существу, с точки зрения философской эстетики контрапунктические отношения в музыке являются лишь музыкальной разновидностью понятых широко диалогических отношений.

Л. Гроссман заключает приведенные нами наблюдения так:

⁶⁴ Сборник «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во АН СССР, 1959, стр. 341–342.

«Это и было осуществлением открытого романистом закона "какой-то другой повести", трагической и страшной,рывающейся в протокольное описание действительной жизни. Согласно его поэтике, такие две фабулы могут восполняться сюжетно и другими, что нередко создает известную многопланность романов Достоевского. Но принцип двухстороннего освещения главной темы остается господствующим. С ним связано не раз изучавшееся у Достоевского явление "двойников", несущих в его концепциях функцию, важную не только идейно и психологически, но и композиционно»⁶⁵.

Таковы ценные наблюдения Л. Гроссмана. Они особенно интересны для нас потому, что Гроссман, в отличие от других исследователей, подходит к полифонии Достоевского со стороны композиции. Его интересует не столько идеологическая многоголосость романов Достоевского, сколько собственно композиционное применение контрапункта, связывающего разные повести, включенные в роман, разные фабулы, разные планы.

* * *

Такова интерпретация полифонического романа Достоевского в той части литературы о нем, которая вообще стави-

⁶⁵ Там же, стр. 342.

ла проблемы его поэтики. Большинство критических и историко-литературных работ о нем до сих пор еще игнорируют своеобразие его художественной формы и ищут это своеобразие в его содержании – в темах, идеях, отдельных образах, изъятых из романов и оцененных только с точки зрения их жизненного содержания. Но ведь при этом неизбежно обедняется и само содержание: в нем утрачивается самое существенное – то новое, что увидел Достоевский. Не понимая новой формы видения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть.

То, что в европейском и русском романе до Достоевского было последним целым, – монологический единый мир авторского сознания, – в романе Достоевского становится частью, элементом целого; то, что было всей действительностью, становится здесь одним из аспектов действительности; то, что связывало целое, – сюжет-но-прагматический ряд и личный стиль и тон, – становится здесь подчиненным моментом. Появляются новые принципы художественного сочетания элементов и построения целого, появляется – говоря метафорически – романный контрапункт.

Но сознание критиков и исследователей до сих пор поработает идеология героев Достоевского. Художественная воля писателя не достигает отчетливого теоретического осо-

знания. Кажется, что каждый входящий в лабиринт полифонического романа не может найти в нем дороги и за отдельными голосами не слышит целого. Часто не схватываются даже смутные очертания целого; художественные же принципы сочетания голосов вовсе не улавливаются ухом. Каждый по-своему толкует последнее слово Достоевского, но все одинаково толкуют его как одно слово, один голос, один акцент, а в этом как раз коренная ошибка. Надсловесное, надголо-сое, надакцентное единство полифонического романа остается нераскрытым.

Глава вторая. Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского

Мы выставили тезис и дали несколько монологический – в свете нашего тезиса – обзор наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского. В процессе этого критического анализа мы уяснили нашу точку зрения. Теперь мы должны перейти к более подробному и доказательному развитию ее на материале произведений Достоевского.

Мы остановимся последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа. Настоящая глава посвящена герою.

Герой интересует Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос «кто он?». Нет, герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на себя

самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Это очень важная и принципиальная особенность восприятия героя. Герой как точка зрения, как взгляд на мир и на себя самого требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики. Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов последним словом героя о себе самом и о своем мире.

Следовательно, теми элементами, из которых складывается образ героя, служат не черты действительности – самого героя и его бытового окружения, – но значение этих черт для него самого, для его самосознания. Все устойчивые объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его *habitus*, его душевный облик и даже самая его наружность, то есть все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя – «кто он», у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь эле-

ментом его действительности, лишь одной из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения и изображения остается это чистое самосознание в его целом.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.