



МИХАИЛ МИХАЙЛОВИЧ

БАХТИН

*ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ
ДОСТОЕВСКОГО*

*Книги, изменившие мир.
Писатели, объединившие
поколения.*

р у с с к а я к л а с с и к а

Эксклюзив: Русская классика

Михаил Бахтин

Проблемы поэтики Достоевского

«Издательство АСТ»

1929, 1963

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

Бахтин М. М.

Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин —
«Издательство АСТ», 1929, 1963 — (Эксклюзив: Русская
классика)

ISBN 978-5-17-160379-3

Бахтин в своем исследовании наглядно показал, как Достоевский, отойдя от старой художественной формы, расширил возможности романного слова. Федор Михайлович использовал в своих произведениях совершенно новое литературное мышление, при котором слова героев стали звучать будто из разных, независимых друг от друга источников, создавая определенную полифонию текста. Исследование произвело настоящую революцию в культурологическом мире и не утратило актуальности и в наше время — оно дает читателям возможность лучше понять творчество и истинный смысл произведений великого русского писателя. В формате PDF A4 сохранен издательский макет.

УДК 821.161.1.09
ББК 83.3(2Рос=Рус)1

ISBN 978-5-17-160379-3

© Бахтин М. М., 1929, 1963
© Издательство АСТ, 1929, 1963

Содержание

| | |
|-----------------------------------|----|
| От автора | 6 |
| Глава I | 7 |
| Конец ознакомительного фрагмента. | 26 |

Михаил Михайлович Бахтин

Проблемы поэтики Достоевского

© М.М. Бахтин, наследники, 2023

© ООО «Издательство АСТ», 2024

Серийное оформление А. Фереза, Е. Ферез

* * *

От автора

Настоящая работа посвящена проблемам *поэтики*¹ 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 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 не достаточно. Литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества. Преходящая острота этой проблематики заслоняла более глубокие 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 (М.: Сов. писатель, 1963) 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.

¹ Курсивом повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, полужирным шрифтом – выделения, принадлежащие Достоевскому и другим цитируемым авторам.

Глава I

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 – Раскольникова, 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 полновесная 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»².

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»³.

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

² Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71.

³ Meier-Gräfe J. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926. S. 189. Цитирую по обстоятельной работе: Мотылева Т. Л. Достоевский и мировая литература: (К постановке вопроса) // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 29.

авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно *множественность равноправных сознаний с их мирами* сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, 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 сюжетно-прагматическими функциями⁴, 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 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, созидающие 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* (гомофонического) романа⁵.

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 формулированного нами основного худо-

⁴ То есть жизненно-практическими мотивировками.

⁵ 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.

жественного 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, 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 самую содержательную стороной идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя существенную 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, Волынский, Мережковский, Шестов и другие. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, 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 сознаний 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 Иванов⁶, – 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 основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире⁷.

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 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 Достоев-

⁶ См.: Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. М.: Мусагет, 1916.

⁷ См.: Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борозды и межи. М.: Мусагет, 1916. С. 33–34.

ским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным⁸. 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 мира⁹. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского¹⁰. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась нераскрытой.

* * *

Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов¹¹. 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»¹². Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, 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 Достоевского¹³. 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...»¹⁴

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 взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоз-

⁸ В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова.

⁹ 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.

¹⁰ Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского – размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку (см.: Там же. С. 39, 40).

¹¹ См.: Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. М.: Мысль, 1922. Сб. 1.

¹² См.: Там же. С. 2.

¹³ См.: Там же. С. 5.

¹⁴ Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского. С. 10.

зрении 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»¹⁵.

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 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 совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизует 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»¹⁶ – 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

¹⁵ Аскольдов С. Религиозно-этическое значение Достоевского. С. 9.

¹⁶ Аскольдов С. Психология характеров у Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л.: Мысль, 1924. Сб. 2.

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, гораздо 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»¹⁷.

Л. П. Гроссмана нужно признать основоположником объективного 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, разноценных 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»¹⁸.

¹⁷ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. М.: Государственная академия наук, 1925. С. 165.

¹⁸ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. С. 174–175.

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 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 флюберовской 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 «фатально 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»¹⁹.

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 Достоевского» 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 фило-

¹⁹ Гроссман Л. Поэтика Достоевского. С. 178.

софствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»²⁰.

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 мировоззрении²¹.

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 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 многопланым; 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 мира²². 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 роль²³.

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями²⁴. 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 плоскости²⁵.

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого

²⁰ Гроссман Л. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 9–10.

²¹ См.: Там же. С. 17.

²² Та разнородность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто невысказана.

²³ Поэтому-то и неверна формула Вячеслава Иванова – «роман-трагедия».

²⁴ См.: Гроссман Л. Путь Достоевского. С. 10.

²⁵ К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемой жанровых традиций Достоевского (см. главу IV).

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 безысходным²⁶. 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 монологической 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 не меньшим 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»²⁷.

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 довлели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, мате-

²⁶ Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии отвлеченных идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

²⁷ *Kaus O. Dostoevski und sein Schicksal. Berlin, 1923. S. 36.*

риальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю 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 дозвониться 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»²⁸.

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно, 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, не укладывающаяся 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, воздерживается 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 выхваты-

²⁸ *Kaus O. Dostoewski und sein Schicksal. S. 63.*

вает, 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»²⁹.

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено, но вырванные куски действительности 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»³⁰.

Основная ошибка Комаровича, как нам кажется, заключается в том, что он ищет *непосредственное* 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 волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуально 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

²⁹ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 48.

³⁰ Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы, сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.-Л., изд-во «Мысль», 1924. С. 67–68.

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 беззащитен 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 художником, 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»³¹.

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 **идеологического 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

³¹ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского. С. 90.

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»³².

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 является 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»³³.

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 планам³⁴.

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»³⁵.

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 данной идеи она является лишь для героев³⁶, 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»

³² Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского. С. 93.

³³ См.: Там же. С. 93.

³⁴ 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.: Там же. С. 98 и дальше.

³⁵ См.: Там же. С. 96.

³⁶ Для Ивана Карамазова, как для автора «Философской поэмы», идея является и принципом изображения мира, но ведь в потенции и каждый из героев Достоевского – автор.

и со «средю», 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 Раскольников, 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 именно 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 по 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)³⁷. 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, образовывать, 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 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 диа-

³⁷ 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.: *Комарович В.* Ненаписанная поэма Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы. Сб. 1.

лектическом 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 многопланность 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 монологического 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 видения 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 форме³⁸. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гёте, 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 мира³⁹.

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 сосуществующее, 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 этой же его особенностью. Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизировать 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 Достоевского 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 сосуществует. 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, непощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности⁴⁰. 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.

³⁸ Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

³⁹ Об этой особенности Гёте см.: *Зиммель Г.* Гёте. М., 1928 и у Гондольфа («Goethe», 1916).

⁴⁰ Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, 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 развертывается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняются именно основной особенностью его художественного видения⁴¹. Наконец, в плане отвлеченного мировоззрения 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 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 ряду, но развертывались 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 многопланности жизни и, наконец, дар видеть мир во взаимодей-

⁴¹ 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 современных 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...”» (Гроссман Л. Поэтика Достоевского. С. 176).

ствии и сосуществовании – все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

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.