



В. Л. КОМАРОВИЧ

**Новые проблемы изучения
Достоевского: 1925—1930. Часть 2**

<фрагмент>

Книга М. Бахтина «Проблемы творчества Достоевского» (Л.: Прибой, 1929), аналогично рассмотренным выше, дает «общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский»; она посвящена анализу «художественной структуры его романов (с. 4). Анализ и в этой книге «ограничивается лишь теоретическими проблемами», хотя отказ от исторической точки зрения на поэтику не возводится автором в принцип. «Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически», — утверждает автор, тем самым давая читателю необходимую установку для восприятия и оценки своего подхода. «Тезис» Бахтина, который он — совершенно так же, как П. Попов — свой, считает «ключом романов Достоевского» (с. 25), тем не менее диаметрально противоположен воззрению Попова¹. В романах Достоевского Бахтин, видит не «одно-единственное сознание», а наоборот — «множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинную полифонию полноценных голосов», «множественность полноправных сознаний» (с. 8, 9). Это — исходный пункт Бахтина при определении признаков литературного жанра у Достоевского. «Достоевский — творец полифонического романа» (с. 9); «...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 роман и разрушить сложившиеся формы европейского в основном монологического (или гомофонического) романа» (с. 10).

Своему пониманию художественной действительности в романах Достоевского Бахтин противопоставляет разнообразные попытки «монологизировать», как он выражается, «этот мир полноправных субъектов». Не психологический документ и не диалектика «идей», мыслей, отвлеченных теоретических положений, доступных одному сознанию (автора), существенны для полифонического романа, а «взаимодействие нескольких неслиянных сознаний». «Мир Достоевского глубоко персоналистичен» (с. 13), но не в смысле высокой этической оценки человеческой личности в идеологии самого Достоевского, а в том смысле, что Достоевский «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» (с. 19). Этому соответствует «персонализм понимания идеи у Достоевского». Роман Достоевского по своему художественному заданию «многоакцентен и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений» (с. 23). Роман Достоевского диалогичен в смысле «последней диалогичности, т. е. диалогичности последнего целого»: «все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным» (с. 27), и потому «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» (с. 49). По Бахтину, «ключ» к пониманию структуры романа Достоевского — «полифония», которая заключается, в конечном счете, в «множественности не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний» (с. 25).

В этом состоит существенный момент выставленного в первой главе тезиса. В последующих главах осуществляется его обоснование. «Мы остановимся, — говорит Бахтин в начале второй главы, — 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 (с. 53). Таким образом, полифония в романах Достоевского обусловлена, в первую очередь, особой постановкой героя в этих романах. Своеобразие постановки героя Бахтин видит в том, что герой Достоевского дан не с точки зрения «твердого и устойчивого образа», чья «социологическая и характерологическая типичность», чей «habitus»² и «душевный облик» отвечали бы на вопрос: «кто он?», но именно с точки зрения его собственного самосознания, отчетливо отделенного от каких бы то ни было

интенций автора. «Мы видим не кто он есть, а как он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. <...> Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниканский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением» (с. 55—56). В нем, этом новом типе героя «полифонического романа», «все устойчивые, объективные качества героя» оказываются всего лишь «объектом рефлексии» для него самого, в качестве «предмета его самосознания» (с. 54). Вместо слова автора о своем герое мы находим у Достоевского «слово героя о себе самом и о своем мире» (там же). Бахтин видит в этой своеобразной позиции героя у Достоевского не просто художественную черту, которая располагается как бы в одной плоскости с другими особенностями героя, а константную норму «полифонического романа» вообще, так что «самосознание, как художественная доминанта в построении героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира» и тем самым обусловить «полифонию», т. е. «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний» (с. 25). Но только при том условии, что «акценты самосознания героя действительно объективированы» и что «в самом произведении дана дистанция между героем и автором». По Бахтину, Достоевский достигает этого специфическими средствами своего стиля.

Посмотрим теперь, на каком, собственно, материале Бахтин демонстрирует все эти свои утверждения. Начиная с первой страницы книги, в ней постоянно говорится о «художественной структуре» именно «нового типа романа», о «полифоническом романе», т. е. о структурных признаках тех пяти романов Достоевского, которым посвятили свои критические исследования Вяч. Иванов и другие, притом что Бахтин упорно с ними со всеми полемизирует. Казалось бы, ясно, что именно эти пять романов Бахтин должен использовать как материал для демонстрации неоспоримого превосходства открытых им норм «полифонического романа». Но как раз этого у Бахтина и нет. «Самосознание как художественная доминанта в построении героя», первый и явно важнейший из трех моментов защищаемого Бахтиным тезиса, демонстрируется на ранних повестях Достоевского (собственно, на материале «Бедных людей», с. 55—57), далее в связи с «Записками из подполья» (с. 59—63) и, наконец, на примере «Предисловия» Достоевского к его повести «Кроткая» (с. 65—67); какие-либо другие произведения романиста ни разу не упо-

минаются во второй главе книги; тем не менее общие выводы ориентированы на объяснение «структуры романа». Не означает ли отмеченный факт, что применимость общих положений Бахтина существенно ограничена непосредственным материалом его книги? Б<ахтин> справедливо говорит, что вместо «бедного чиновника» у Гоголя в «Бедных людях» появляется «самосознание бедного чиновника»; прав Бахтин и тогда, когда указывает, что о герое «Записок из подполья» «нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам»; наконец, соответствует фактам также утверждение Бахтина, что Достоевский «положил в основу своей повести «Кроткая» открытие героем «правды собственного сознания». Но спрашивается, какое все это имеет отношение к структуре романа», поскольку ведь ни одно из названных произведений не принадлежит к «романам» Достоевского. А из этих последних ни один не упоминается. Между тем вряд ли структурные особенности больших романов можно показать на «Бедных людях», на «Записках из подполья» или на «Кроткой». Бахтин не ставит этот вопрос, он без всяких колебаний переносит свои наблюдения, сделанные на основе анализа трех повестей Достоевского, на проблему постановки героя у Достоевского вообще в условиях «полифонического романа». Если мы хотим указать те пределы, в границах которых выводы Бахтина все же имеют научную ценность, то в первую очередь установлению подлежит (причем, высказывания Достоевского, в предисловии к «Кроткой», здесь, действительно, кое-что тоже проясняют) специфическое, но лежащее за пределами поэтики его больших романов единство литературного жанра, определившего структуру если не третьего, то во всяком случае второго из рассматриваемых Бахтиным в этой главе произведений. Сам Достоевский в предисловии к «Кроткой» указывает, где следует искать образец, легший в основу построения его повести, кто «употребил почти такой же прием» и какая, следовательно, литературная традиция не только «Кроткой», но и «Записок из подполья» является основанием той самой «художественной доминанты в построении героя», которую Бахтин, независимо от этой традиции, хочет приписать полифоническому роману. Указание Достоевского на шедевр В. Гюго, «*Le dernier jour d'un condamné*», полностью объясняет, почему композиционный прием в «Кроткой», так же, как и в «Записках из подполья», — это один и тот же прием. «Записки из подполья», как об этом свидетельствует первоначальное заглавие повести — «Исповедь», теснейшим образом связаны, подобно «Кроткой» и «шедевр» В. Гюго, с западноевропейской традицией исповеди, точно так же как «Бедные люди» опираются на тра-

диции западноевропейского эпистолярного романа. На исторической почве как той, так и другой традиции, даже если оставить в стороне Достоевского, «самосознание» героя едва ли является доминантой его изображения. Наблюдения Бахтина над «Записками из подполья» и «Кроткой» во второй главе его книги доказывают только то, что Достоевский использовал традиционные формы литературного жанра исповеди. Правда, Достоевский включил эти формы в структуру своих больших романов. Но в каком объеме они там использованы, какие новые и своеобразные функции они там выполняют, — этого Бахтин тоже не объясняет. Совершенно очевидно, что его выводы не применимы к большим романам Достоевского и их построению в той общей нормативной формулировке, какую Бахтин придал своим выводам. Допустимо ли, к примеру, утверждать, что смысловая точка зрения «третьего», в зоне которой строится устойчивый образ героя (с. 70), в случае Раскольников или Рогожина принципиально устранена? или, скажем, что мы «не видим, а слышим» Ставрогина, потому-де, что «герой Достоевского не образ, а полновесное слово, чистый голос» (с. 63). Как раз Ставрогина-то мы и видим (опущенная при издании романа глава «У Тихона» здесь не в счет), мы видим «его великолепные позы», которые не имеют ничего общего с исповедью и «чистым голосом» этого героя, но «так же натурально и инстинктивно красивы», по точному наблюдению С. Аскольдова, «как позы льва или тигра» (см. сборник «Достоевский», том 11, с. 24)³. Каким образом, если не благодаря позиции автора, эти позы «хранящего молчание» героя могли быть созданы? Или скажем, духовный облик Мышкина, который, как известно, возник, по признанию самого Достоевского, из необходимости «создать образ»: разве он, Мышкин, показан нам всего лишь как «объект рефлексии самого героя», в качестве «предмета его самосознания» (цит. соч. Бахтина, с. 54)? Как раз наоборот: лишь только в двух-трех случаях-исключениях Мышкин является в романе объектом собственной рефлексии; вообще же к нему применима формула, прямо противоположная формуле Бахтина: почти все, что мы знаем о Мышкине, начиная с названия романа, где он фигурирует, до эпилога, сам Мышкин о себе не знает, т. е. его образ строится независимо от его «самосознания». А Раскольников? Разве, например, он не знает, почему он отправлен в ссылку и разве это не «прямое интенциональное слово» (по терминологии Бахтина)? Как начинается, так и завершается это введение в «историю постепенного обновления человека». Тем самым уже первый из пунктов тезиса Бахтина (о позиции героя в романе) можно считать приемлемым лишь с очень

существенными ограничениями, которые лишают этот тезис доказательной силы.

Этим моментом, однако, определяется и судьба второго пункта тезиса Бахтина: о месте идеи в художественном мире Достоевского (глава 3). В той мере, в какой герой Достоевского для Бахтина — это всегда лишь «самосознание героя», его собственный «чистый голос» вне поля зрения автора, точно так же и «идея» в романах Достоевского связана со «словом героя о себе самом»: она лишена ценностного акцента автора, так что «ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов» (с. 93). Несостоятельность исходного пункта концепции Бахтина (о герое) делает таким же несостоятельным и опирающийся на эту предпосылку вывод (об идее). Равным образом, как герой Достоевского не исчерпывается своим «исповедальным словом», точно так же и «художественная функция» идеи Достоевского иная, чем это выглядит у Бахтина. Ни сам герой, ни владеющая им «идея» не замыкаются у Достоевского в «самосознании» героя, якобы изолированном от авторской оценки; нет, герой и идея в основном сохраняют свою окончательную завершенность (и, соответственно, авторскую оценку) в совершенно иной сфере, в сфере художественно-объективных событий — катастроф. Эту сферу художественной действительности в романах Достоевского, правда, неоднократно упоминает и Бахтин, но всегда лишь между прочим. И все, что он говорит об этом, либо противоречиво, либо неточно. Чаще всего Бахтин говорит о «событийном взаимодействии» нескольких внешне не связанных между собою личностей или сознаний (романных героев). Однако важнейшая функция катастрофы в «романной структуре» Достоевского — другая: катастрофа у Достоевского вовсе не «взаимодействие сознаний», а результат, итог этого взаимодействия и в этом смысле — завершающая оценка или указание на конечный вывод автора. Вообще, функция катастрофы в структуре романа Достоевского — область, которую Бахтин оставил без внимания (то, что он говорит в четвертой главе первой части своей книги о «функции авантурного сюжета», не имеет к этому прямого отношения). Эту область, которая является определяющей для поэтики романов Достоевского, читатель должен иметь в виду, чтобы в полной мере суметь оценить всю односторонность выводов как в первой, так и во второй части книги Бахтина.

Во второй части «Слово у Достоевского» Бахтин дает стилистический анализ различных форм изображенного или, как Бахтин называет его, «двуголосого» (ориентированного на чужое)

слова; это — стилизация, рассказ рассказчика, различные способы пародирования чужого слова или полемики с ним. Наличие всех этих разновидностей слова героя у Достоевского констатируется для того, чтобы в конечном итоге оправдать основной тезис книги. Но как и в первой части, тезис этот здесь опирается на произвольно привлеченный материал и далеко не соответствует фактической иерархии стилистических разновидностей слова в больших романах Достоевского. Не вдаваясь в частности, отметим только важнейшие пункты, связанные с художественной функцией катастрофы в них.

«У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово», — утверждает Бахтин (с. 133), желая этим сказать, что у Достоевского отсутствует «прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего» (с. 127). Это утверждение служит также решающим доказательством основополагающего тезиса всей книги, согласно которому «в произведениях Достоевского нет окончательного, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому и нет твердого образа» (с. 212); нет в романах Достоевского и идеи, которая не теряла бы своей объективной значимости в изолированном самосознании героя. Чтобы вполне убедиться в прямо противоположном, т. е. в том, что на стадиях завершения своего художественного бытия «идея» у Достоевского освобождается от «чистого голоса» своего носителя, и сам носитель идеи (т. е. герой) находит обыкновенно свое завершение в прямом (а не в «двуголосом») слове автора, Бахтину нужно было бы внимательно проанализировать композиционную функцию катастрофы в «романной структуре» Достоевского и учесть тот тип слова, который ей соответствует.

Отметим здесь одну из типических катастроф у Достоевского: («Преступление и наказание», часть шестая, глава VIII): «И до того уже задавила его безвыходная тоска и тревога всего этого времени, но особенно последних часов, что он так и ринулся в возможность этого цельного, нового, полного ощущения. Каким-то припадком оно к нему вдруг подступило: загорелось в душе одною искрой и вдруг, как огонь, охватило всего. Все разом в нем размягчилось, и хлынули слезы. Как стоял, так и упал он на землю...

Он стал на колени среди площади, поклонился до земли и поцеловал эту грязную землю с наслаждением и счастьем. Он встал и поклонился другой раз».

К какому типу слова принадлежит этот отрывок по классификации Бахтина? Разумеется, к первому. И чем реже выступает у

Достоевского это «прямое слово» автора, тем многозначительнее и весомее его акцент.

Так, почти всегда у Достоевского показаны и подчеркнуты катастрофы. Ганя Иволгин перед заполыхавшим в камине пакетом принадлежащих ему банкнот («Идиот», часть первая, глава XVI) или Настасья Филипповна после своей «инфернальной» победы над Аглаей с оставшимся на ее стороне Идиотом (там же, часть четвертая, глава VIII) отмечены этим «прямым» словом автора. Даже там, где можно, кажется, ожидать, полного господства «двуголосого» слова, именно в форме *Ich-Erzählung*, налицо повесное слово автора, которое выступает как бы за спиною рассказчика в тот момент, когда приближается катастрофа. Кто же, как не сам автор, сообщает, например: «Образ раскололся ровно на два куска», как только последнее слово героя (Версилова) о себе самом нашло свое завершение в соответствующей катастрофе («Подросток», часть третья, глава X, раздел 2)⁴. И наконец, образ «героя» («моего героя») в «Братьях Карамазовых» Достоевского находит окончательное завершение вследствие прямой интенции автора («Пал он на землю слабым юношей» и т. д. в главе «Кана Галилейская»).

Бахтин не дает никакого обоснования формы «полифонического» романа; остается впечатление, что он только пытается остроумно проиллюстрировать свой тезис о новом романном построении. Но если пристальнее взглянуть в аргументацию Бахтина, то мы увидим, что говорит он, собственно, не о «художественной структуре» романа Достоевского как целом, а только о традициях одного из синтезированных в романное целое литературных жанров. И в этих ограниченных пределах у Бахтина можно найти очень много ценного. Вне указанных ограничений наблюдения и выводы его книги повисают в воздухе, они не применимы к поэтике больших романов Достоевского.

Ошибки Бахтина и Попова симптоматичны. Оба эти исследователя по-разному ищут «ключ» к построению романа у Достоевского; при этом, однако, они оставляют без внимания историческую перспективу созданного Достоевским литературного жанра, и их диаметрально противоположные, но равно необоснованные тезисы доказывают лишь то, насколько велика необходимость ретроспективного исторического изучения построения романов Достоевского.

