



М. М. БАХТИН

Проблемы творчества Достоевского (1929 г.)

<Фрагменты>

Предисловие

Предлагаемая книга ограничивается лишь теоретическими проблемами творчества Достоевского. Все исторические проблемы мы должны были исключить. Это не значит, однако, что такой способ рассмотрения мы считаем методологически правильным и нормальным. Напротив, мы полагаем, что каждая теоретическая проблема непременно должна быть ориентирована исторически. Между синхроническим и диахроническим подходом к литературному произведению должна быть непрерывная связь и строгая взаимная обусловленность. Но таков методологический идеал. На практике он не всегда осуществим. Здесь чисто технические соображения заставляют иногда абстрактно выделять теоретическую, синхроническую проблему и разрабатывать ее самостоятельно. Так поступили и мы. Но историческая точка зрения все время учитывалась нами; более того, она служила тем фоном, на котором мы воспринимали каждое разбираемое нами явление. Но фон этот не вошел в книгу.

Но и теоретические проблемы в пределах настоящей книги лишь поставлены. Правда, мы пытались наметить их решения, но все же не чувствуем за собою права назвать нашу книгу иначе как «Проблемы творчества Достоевского».

В основу настоящего анализа положено убеждение, что всякое литературное произведение внутренне, имманентно социологично. В нем скрещиваются живые социальные силы, каждый элемент его формы пронизан живыми социальными оценками. Поэтому и чисто формальный анализ должен брать каждый элемент художественной структуры как точку преломления живых социальных сил, как искусственный кристалл, грани которого построены и отшлифованы так, чтобы преломлять определенные лучи социальных оценок, и преломлять их под определенным углом.

Творчество Достоевского до настоящего времени было объектом узкоидеологического подхода и освещения. Интересовались больше той идеологией, которая нашла свое непосредственное выражение в провозглашениях Достоевского (точнее, его героев). Та же идеология, которая определила его художественную форму, его исключительно сложное и совершенно новое романное построение, до сих пор остается почти совершенно нераскрытой. Узкоформалистический подход дальше периферии этой формы пойти не способен. Узкий же идеологизм, ищущий прежде всего чисто философских постижений и прозрений, не овладевает именно тем, что в творчестве Достоевского пережило его философскую и социально-политическую идеологию, — его революционным новаторством в области романа как художественной формы.

В первой части нашей книги мы даем общую концепцию того нового типа романа, который создал Достоевский. Во второй части мы детализуем наш тезис на конкретных анализах слова и его художественно-социальных функций в произведениях Достоевского.

*<Из главы «Функции авантюрного сюжета
в произведениях Достоевского»>*

Сюжет у Достоевского совершенно лишен каких бы то ни было завершающих функций. Его цель — ставить человека в различные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводить и сталкивать людей между собою, но так, что в рамках этого сюжетного соприкосновения они не остаются и выходят за их пределы. Подлинные связи начинаются там, где обычный сюжет кончается, выполнив свою служебную функцию.

Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы: «Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз голосом человеческим».

В сущности, все герои Достоевского сходятся вне времени и пространства, как два существа в беспредельности. Скрещиваются их сознания с их мирами, скрещиваются их целостные кругозоры. В точке пересечения их кругозоров лежат кульминационные пункты романа. В этих пунктах и лежат скрепы романного целого. Они внесюжетны и не подходят ни под одну из схем построения европейского романа. Каковы они? На этот основной вопрос мы здесь не дадим ответа. Принципы сочетания голосов могут быть раскрыты лишь после тщательного анализа слова у Достоевского. Ведь дело идет о сочетании полновесных слов героев о себе самих и о мире, слов, спровоцированных сюжетом, но в сюжет не укладывающихся. Анализу слова и посвящена следующая часть нашей работы.

* * *

Достоевский в своей записной книжке дает замечательное определение особенностей своего художественного творчества: «При полном реализме найти человека в человеке... Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, то есть изображаю все глубины души человеческой» (27; 65).

«Глубины души человеческой», или то, что идеалисты-романтики обозначали как «дух» в отличие от души, в творчестве Достоевского становится предметом объективно-реалистического, трезвого, прозаического изображения. Глубины души человеческой в смысле всей совокупности высших идеологических актов — познавательных, этических и религиозных — в художественном творчестве были лишь предметом непосредственного патетического выражения, или они определяли это творчество как принципы его. Дух был дан или как дух самого автора, объективированный в целом созданного им художественного произведения, или как лирика автора, как его непосредственное исповедание в категориях его собственного сознания. И в том и в другом случае он был «наивен», и сама романтическая ирония не могла уничтожить этой наивности, ибо оставалась в пределах того же духа.

Достоевский кровно и глубоко связан с европейским романтизмом, но то, к чему романтик подходил изнутри в категориях своего я, чем он был одержим, к тому Достоевский подошел извне, но при этом так, что этот объективный подход ни на одну йоту не снизил духовной проблематики романтизма, не превратил ее в психологию. Достоевский, объективируя мысль, идею, переживание, никогда не заходит со спины, никогда не нападает сзади. От первых и до последних страниц своего художественного творчества он руководился принципом: не пользоваться для объективации и завершения чужого сознания ничем, что было бы недоступно самому этому сознанию, что лежало бы вне его кругозора. Даже в памфлете он никогда не пользуется для изобличения героя тем, чего герой не видит и не знает (может быть, за редчайшими исключениями); спиной человека он не изобличает его лица. В произведениях Достоевского нет буквально ни единого существенного слова о герое, какое герой не мог бы сказать о себе сам (с точки зрения содержания, а не тона). Достоевский не психолог. Но в то же время Достоевский объективен и с полным правом может называть себя реалистом.

С другой стороны, и всю ту авторскую творческую субъективность, которая всевластно окрашивает изображенный мир в монологическом романе, Достоевский тоже объективирует, делая предметом восприятия то, что было формой восприятия. Поэтому собственную форму (и имма-

нентную ей авторскую субъективность) он отодвигает глубже и дальше, так далеко, что она уже не может найти своего выражения в стиле и в тоне. Его герой — идеолог. Сознание идеолога со всею его серьезностью и со всеми его лазейками, со всею его принципиальностью и глубиной и со всею его оторванностью от бытия настолько существенно входит в содержание его романа, что этот прямой и непосредственный монологический идеологизм не может уже определять его художественную форму. Монологический идеологизм после Достоевского становится «достоевщиной». Поэтому собственная монологическая позиция Достоевского и его идеологическая оценка не замутнили объективизма его художественного видения. Его художественные методы изображения внутреннего человека, «человека в человеке», по своему объективизму остаются образцовыми для всякой эпохи и при всякой идеологии.

<Из главы «Диалог у Достоевского»>

На этом мы закончим наше рассмотрение типов диалога, хотя мы далеко не исчерпали всех. Более того, каждый тип имеет многочисленные разновидности, которых мы вовсе не касались. Но принцип построения повсюду один и тот же. Повсюду — *пересечение, созвучие или перебой реплик открытого диалога с репликами внутреннего диалога героев*. Повсюду — *определенная совокупность идей, мыслей и слов проводится по нескольким неслиянным голосам, звуча в каждом по-иному*. Объектом авторских интенций вовсе не является эта совокупность идей сама по себе, как что-то нейтральное и себе тождественное. Нет, объектом интенций является как раз *проведение темы по многим и разным голосам*, принципиальная, так сказать, неотменная *многоголосость и разноголосость* ее. Самая расстановка голосов и их взаимодействие и важны Достоевскому.

Идеи в узком смысле, то есть воззрения героя как идеолога, входят в диалог на основе того же принципа. Идеологические воззрения, как мы видели, также внутренне диалогизованы, а во внешнем диалоге они всегда сочетаются с внутренними репликами другого, даже там, где принимают законченную, внешне монологическую форму выражения. Таков знаменитый диалог Ивана с Алешей в кабачке и введенная в него «Легенда о великом инквизиторе». Более подробный анализ этого диалога и самой «Легенды» показал бы глубокую причастность всех элементов мировоззрения Ивана его внутреннему диалогу с самим собою и его внутренне полемическому взаимоотношению с другими. При всей внешней стройности «Легенды» она тем не менее полна перебоев; и самая форма ее построения как диалога великого инквизитора с Христом и в то же время с самим собою и, наконец, самая неожиданность и двойственность ее финала говорят о внутренне диалогическом разложении самого иде-

ологического ядра ее. Тематический анализ «Легенды» обнаружил бы глубокую существенность ее диалогической формы.

Идея у Достоевского никогда не отрешается от голоса. Потому в корне ошибочно утверждение, что диалоги Достоевского диалектичны. Ведь тогда мы должны были бы признать, что подлинная идея Достоевского является диалектическим синтезом, например, тезисов Раскольникова и антитез Сони, тезисов Алеши и антитез Ивана и т.п. Подобное понимание глубоко нелепо. Ведь Иван спорит не с Алешей, а прежде всего с самим собой, а Алеша спорит не с Иваном как с цельным и единым голосом, но вмешивается в его внутренний диалог, стараясь усилить одну из реплик его. Ни о каком синтезе не может быть и речи; может быть речь лишь о победе того или другого голоса или о сочетании голосов там, где они согласны. Не идея как монологический вывод, хотя бы и диалектический, а событие взаимодействия голосов является последнею данностью для Достоевского.

Этим диалог Достоевского отличается от платоновского диалога. В этом последнем, хотя он и не является сплошь монологизованным, педагогическим диалогом, все же множественность голосов погашается в идее. Идея мыслится Платоном не как событие, а как бытие. Быть причастным идее — значит быть причастным ее бытию. Но все иерархические взаимоотношения между познающими людьми, создаваемые различной степенью их причастности идее, в конце концов погашаются в полноте самой идеи. Самое сопоставление диалога Достоевского с диалогом Платона кажется нам вообще несущественным и непродуктивным, ибо диалог Достоевского вовсе не чисто познавательный, философский диалог. Существенней сопоставление его с библейским и евангельским диалогом. Влияние диалога Иова и некоторых евангельских диалогов на Достоевского неоспоримо, между тем как платоновские диалоги лежали просто вне сферы его интереса. Диалог Иова по своей структуре внутренне бесконечен, ибо противостояние души богу — борющееся или смиренное — мыслится в нем как неотменное и вечное. Однако к наиболее существенным художественным особенностям диалога Достоевского и библейский диалог нас не подведет. Прежде чем ставить вопрос о влиянии и структурном сходстве, необходимо раскрыть эти особенности на самом подлежащем материале.

* * *

Разобранный нами диалог «человека с человеком» является в высшей степени интересным социологическим документом. Исключительно острое ощущение *другого* человека как другого и своего *я* как голого *я* предполагает, что все те определения, которые облачают *я* и *другого* в социально-конкретную плоть, — семейные, сословные, классовые — и все

разновидности этих определений утратили свою авторитетность и свою формообразующую силу. Человек как бы непосредственно ощущает себя в мире как целом, без всяких промежуточных инстанций, помимо всякого социального коллектива, к которому он принадлежал бы. И общение этого *я* с другим и с *другими* происходит прямо на почве последних вопросов, минуя все промежуточные, ближайшие формы. Герои Достоевского — герои случайных семейств и случайных коллективов. Реального, само собою разумеющегося общения, в котором разыгрывалась бы их жизнь и их взаимоотношения, они лишены. Такое общение из необходимой предпосылки жизни превратилось для них в постулат, стало утопической целью их стремлений. И действительно, герои Достоевского движимы утопической мечтой создания какой-то общины людей по ту сторону существующих социальных форм. Создать общину в мире, объединить несколько людей вне рамок наличных социальных форм стремится князь Мышкин, стремится Алеша, стремятся в менее сознательной и отчетливой форме и все другие герои Достоевского. Община мальчиков, которую учреждает Алеша после похорон Илюши как объединенную лишь воспоминанием о замученном мальчике, и утопическая мечта Мышкина соединить в союзе любви Аглаю и Настасью Филипповну, идея церкви Зосимы, сон о золотом веке Версилова и «смешного человека» — все это явления одного порядка. Общение как бы лишилось своего реального тела и хочет создать его произвольно из чистого человеческого материала. Все это является глубочайшим выражением социальной дезориентации разночинной интеллигенции, чувствующей себя рассеянной по миру и ориентирующейся в мире в одиночку, за свой страх и риск. Твердый монологический голос предполагает твердую социальную опору, предполагает мы — все равно, осознается оно или не осознается. Для одинокого его собственный голос становится зыбким, его собственное единство и его внутреннее согласие с самим собою становятся постулатом.

Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского

Те особенности поэтики Достоевского, которые мы старались раскрыть в предшествующих главах, предполагают, конечно, и совершенно новую трактовку в его творчестве жанровых и сюжетно-композиционных моментов. Ни герой, ни идея, ни самый полифонический принцип построения целого не укладываются в жанровые и сюжетно-компози-