



Р. Г. НАЗИРОВ

Достоевский и романтизм

В середине XIX столетия в России романтизм казался благородным покойником, давно почившим в роскошном саркофаге, который воздвигла ему критика. Социальность и реализм победили в литературе, и слово романтический приобрело оттенок иронического сожаления. Но, как сказал Гоголь, «в литературном мире нет смерти», и русский романтизм продолжал жить даже в недрах литературы критического реализма.

Нет, романтизм уже не существовал как литературное направление. Но его наследие, его традиции были живы в творчестве многих реалистов. Лирическая проза Тургенева, гражданская поэзия Некрасова, романы Достоевского различным образом и в разной степени связаны с романтизмом.

«Те или иные реалистические течения, возникшие в литературе после романтизма, могут развивать различные стороны или элементы романтизма, придавая им новое качество»*. Однако жизнь романтизма в последующем литературном процессе, пути «сохранения романтической энергии»** представляются далеко не ясными. Одним из интереснейших историко-литературных аспектов в этой области остается проблема «романтизм и Достоевский».

Настоящая статья представляет собой попытку сжатого обзора наиболее репрезентативных высказываний по этой проблеме — обзора, сопровождаемого кратким комментарием.

Когда искания молодого автора «Бедных людей» начали увести его в сторону от «натуральной школы», В. Г. Белинский обрушился на недавнего любимца со всем пылом своего критического

* Соколов А. Н. К спорам о романтизме // Вопросы литературы. 1963. № 7. С. 136.

** Там же.

темперамента. В статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» он писал о повести «Хозяйка»: «... автор хотел попытаться помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши сюда немного юмору в новейшем роде и сильно натеревши все это лаком русской народности»*. В письме к П. В. Анненкову от 15 февраля 1848 года сказано прямо: «...помирить Марлинского с Гофманом, подболтавши немного Гоголя...»**. Действительно, отпечаток сказочно-романтической фантастики «Страшной мести» лежит на «Хозяйке». Белинский явно дает понять, что повесть представляет собой рецидив романтического эпигонства.

Подобные мысли не высказывались более при жизни Достоевского в русской критике, если не считать странной рецензии графа Кушелева-Безбородко, где он назвал «Униженных и оскорбленных» — «превосходным сказочным романом». Но после смерти Достоевского начали раздаваться голоса критиков, ставивших под сомнение реалистический характер творчества писателя. С наибольшей определенностью сомнения высказал К. Ф. Головин (Орловский) в своей известной книге «Русский роман и русское общество» (1897 г.), где заявил: «Реалист он был только в психологическом смысле... В постановке всех своих сюжетов и многих из своих характеров Достоевский является... преемником романтизма, в особенности тех его представителей, которые любили рисовать ужасное». Самым романтическим произведением писателя Головин считал «Записки из Мертвого дома». Как известно, в целом книга Головина отличается весьма невысоким уровнем критической мысли. Однако многое из сказанного им суммировало «идеи времени», популярные сравнения искусства Достоевского со средневековой испанской живописью и готическим романом. Это были еще довольно поверхностные ассоциации, достигшие уровня научного анализа. Так, А. Волынский называл художественную манеру Достоевского «чисто идеалистической», также сравнивая ее со средневековой религиозной живописью.

В 1921 году В. Б. Шкловский в «Летописи Дома Литераторов» поместил статью «Сюжет у Достоевского», где высказал мнение, что истоки творческого метода Достоевского следует искать в романтизме***. Это допущение поддержал Л. П. Гроссман, который показал прямую связь проблематики Достоевского с романтизмом. «Манфред, Арбенин или пушкинский Сильвио... являют различные варианты мрачного протестанта, могучего духа, демонической природы, сверхчеловека или

* Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. X. М., С. 351.

** Там же. Т. XII. С. 467.

*** Летопись Дома Литераторов. 20 декабря 1921. № 4. С. 4–5.

титана — этого основного романтического типа, достигающего, быть может, высшего своего проявления в образе Раскольникова»*.

Весьма значительны были исследования Л. П. Гроссмана в области сюжетосложения Достоевского. Связь его с западноевропейским авантюрным романом, который Л. П. Гроссман порой называет «романом-мелодрамой», означает живую близость с этим второстепенным ответвлением романтической прозы в эпоху победы критического реализма. Авантюрный роман, возникший еще на рубеже XVIII века, достиг расцвета в эпоху романтизма, но пережил это направление. Даже если влияние авантюрного романа на Достоевского несколько преувеличено, мы все же не вправе отрицать оригинальное использование великим писателем приемов этой традиции.

В 1936 году Роман Якобсон выдвинул уже совершенно категорическое утверждение, что проза Достоевского, подобно поэзии Бодлера, принадлежит по сути дела к литературе запоздалого романтизма. Достоевский — романтик, затерянный в эпохе реализма**.

Андре Жид в своей книге «Достоевский (статьи и беседы)» (Париж, 1923) проводит довольно необычные параллели: он заявляет, что Достоевский, Фридрих Ницше, Роберт Браунинг и Уильям Блейк — «четыре звезды одного созвездия». Это не относится к области литературоведческого анализа, сочетание этих имен призвано продемонстрировать философскую и психологическую сложность творчества Достоевского.

Проблема порой отодвигалась на второй план, уступая место идеологическим спорам вокруг Достоевского. Но уже в 1959 году в советской науке поднимается вопрос о роли романтизма в творчестве Достоевского. Так, например, Г. Л. Абрамович в статье «О природе и характере реализма Достоевского» писал: «Во-первых, необходимо помнить о наличии в творениях Достоевского именно реакционно-романтических тенденций, которые проявились еще в “Хозяйке”, а затем многообразно сказывались в ряде последующих произведений. Тут и отмечаемые исследователями Достоевского провиденциальные встречи в “Преступлении и наказании”, и вторжение мистических картин и образов в художественную ткань “Братьев Карамазовых”, и уже упомянутые нами религиозно-церковные проповеди в “Подростке” и “Братьях Карамазовых”. Во-вторых, нельзя недооценивать и прогрессивно-романтических мотивов в творчестве Достоевского». К последним Г. Л. Абрамович относит сны о счастливом человечестве

* Гроссман Л. П. Путь Достоевского. Л., 1924. С. 52.

** Jakobson R. Na okraj lyrických basni Puškinových. “Vybrane spisy A. S. Puškina”. Praha, 1936. S. 262.

(«Подросток», «Бесы», «Сон смешного человека»)*. Г. Л. Абрамович затрагивает важнейший вопрос об элементах христианского романтизма в творчестве великого писателя — вопрос чрезвычайно важный, но слабо разрабатываемый нашей наукой.

В сборнике «Творчество Достоевского» Л. П. Гроссман подвел итоги своих многолетних трудов в статье «Достоевский-художник». Здесь говорится, что стиль Достоевского «наиболее близок к тому большому жанру позднего романтического романа, который на реалистической базе создавали Виктор Гюго, Жорж Санд, молодой Бальзак, отчасти Эжен Сю». Достоевский «смело и свободно вырабатывал аналогичный синтез критического реализма и позднего романтизма. Его роман сочетает обе стихии»**. Исследователь выразил довольно распространенный среди наших ученых взгляд: творческий метод Достоевского — синтез реализма и романтизма.

Видимо, этот синтез имеет в виду и Г. М. Фридендер, говоря о повести «Двойник»: «В этой повести определилась та особенность реализма Достоевского, которой он сам придавал... важнейшее значение, а именно — сочетание реализма с тяготением к изображению не простого и обыденного, а сложного, исключительного и даже «фантастического»***.

Сравнительно недавно свой вклад в разрешение этого вопроса внес американский профессор славистики из Брауновского университета Доналд Фэнджер, издавший <...> книгу «Достоевский и романтический реализм. Исследование Достоевского в отношении к Бальзаку, Диккенсу и Гоголю» (1965 г.). В этой работе русский романист провозглашается представителем романтического реализма, созданного Бальзаком, Диккенсом и Гоголем, но включавшего в себя и ряд других имен: Стендаль, Гюго, Джозеф Конрад и т. д. Всех «этих визионеров и мифотворцев романа», как называет их Фэнджер, объединяет сознательное создание центрального мифа, общего для них всех — мифа великого современного города. По мнению автора, романтический реализм исторически предшествовал «нормативному» реализму середины века; романтические элементы ведут к символизму конца века, а реалистические — к эстетике Флобера и Толстого с их принципиальным отрицанием мифа и далее — к натурализму Золя и прочих****.

Гибридное понятие «романтического реализма» вряд ли может удовлетворить научное мышление: это упрощающий прием, игра в де-

* Творчество Достоевского. М., 1959. С. 60.

** Гроссман Л. П. Достоевский-художник // Творчество Достоевского. С. 414–415.

*** Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. М., 1964. С. 72.

**** Fanger D. Dostoevsky and romantic realism. Cambridge, 1965.

финиции, ничем не помогающая углублению наших представлений о реальной сложности литературного процесса. Но попытка американского слависта симптоматична — время требует нового осмысления истории литературных направлений XIX века, в частности нового осмысления взаимоотношений романтизма и реализма.

Не является особенно новым и плодотворным утверждение, что для молодого Достоевского романтическая школа имела столь же важное значение, как творчество Бальзака или физиологизм «натуральной школы». Первый период творчества Достоевского ознаменован чередованием реалистических и романтических исканий и постепенным слиянием этих двух тенденций его творчества в «Неточке Незвановой» и «Маленьком герое». Повесть 1849 года, написанная в столь характерной для Достоевского форме *Ich-Erzählung*, являет собой пример перехода: здесь романтическое мировосприятие принадлежит собственно героине, рассказывающей о своей жизни. Романтичность «Маленького героя» также мотивируется образом рассказчика. В «Униженных и оскорбленных» рассказчик — писатель Иван Петрович — тоже несет ответственность за сентиментально-романтическую манеру повествования, но здесь романтизм «прекрасного и высокого» сильно деградирует, образ рассказчика, по совершенно правильному суждению Добролюбова, представляет собой полнейшую неудачу. Момент перелома можно видеть в «Записках из подполья» (1864 г.), где рассказчик, язвительно осмеивая тип наивно-плутоватого романтика, сам по сути дела развивает своеобразную философию романтизма отчаяния. Это, если можно так выразиться, «циничный» романтизм, перегоревший в горниле общеевропейского разочарования середины века, разочарования, исторически связанного с революциями 1848 года и утратой иллюзий в сознании передовой интеллигенции. Подпольный человек — это переродившийся «мечтатель» раннего Достоевского, *un romantique défroqué*, но все же романтик; это первый «герой-идеолог» зрелого Достоевского. Повесть «Записки из подполья» — это правдивый самоанализ позднего романтика, своеобразного «предэкзистенциалиста». Но самообнажение романтика в литературном повествовании не есть в силу этого факта романтическое повествование. Реалистическое произведение Достоевского включает романтическое мышление героя-повествователя как подчиненный элемент: романтизм здесь принадлежит не автору, а герою. Правда, творчество великого русского романиста чрезвычайно субъективно, но природа его лиризма резко отлична от романтической (во всяком случае в традиционном понимании слова). Авторские симпатии, авторские идеи и чувства отдаются противоположным героям в пределах одного произведения, и в тех же «Записках из подполья» сквозь все самооправдания и софизмы рас-

сказчика просвечивает величайшее сочувствие самого Достоевского к Лизе, его преклонение перед красотой этой простой человеческой души, сохраняющей чистоту, способность к мечте и поэзии в бездне социального падения.

«Преступление и наказание» было первоначально задумано тоже в форме повествования от лица героя, но этот первый вариант был Достоевским отвергнут, и он написал роман от лица «всезнающего автора». Это позволило писателю свободно переключаться от мира Раскольниковова к миру Свидригайлова и Сони Мармеладовой.

Романтическая философия героя, его «наполеонизм», сталкивается с романтическим христианством Сони и «космическим» цинизмом Свидригайлова (будущая вечная жизнь в виде закоптелой деревенской бани с пауками по всем углам). Если в духе концепции полифонического романа, развитой М. М. Бахтиным, признать, что в романе Достоевского нет ничего, кроме изолированных миров — сознаний, а все повествовательное обрамление иллюзорно, то все же само построение и соотношение этих миров определяется авторской интонацией, и воплощенная в конфликте драма идей — не просто «зеркало души» писателя, а по-новому объективная, идеологизированная картина современной Достоевскому действительности. Со своим презрением к узкому позитивизму писатель представлял себе всякого независимого человека как романтического мыслителя, однако сам он превышал романтическую точку зрения, изображая ситуацию такого мыслителя как объективно трагическую.

В больших романах Достоевского мир дается во множественных романтических восприятиях героев-антагонистов, но принцип организации этих восприятий является реалистическим. Писатель в своеобразно мистифицирующей, «идеологизированной» форме отражает объективные противоречия исторической действительности. Могут возразить, что это может быть с полным правом отнесено и к произведениям любого крупного писателя-романтика. Однако нельзя забывать, что романтик отражает действительность через свое собственное «преображающее» восприятие, тогда как Достоевский делает такое восприятие предметом художественного изображения. Его полифонизм — реалистический принцип изображения мира, преломленного через романтическое мировосприятие героев.

Таким образом, каждый идейно значимый образ в романах Достоевского является одновременно реалистическим и романтическим. Как подчеркивает Бахтин, о герое Достоевского нам буквально нечего сказать сверх того, что знает сам герой. Образ строится «без участия» автора, как это имеет место в исповедальной форме или эпистолярном романе. Герой сам сознает свою «отвлеченность», свой романтизм, нена-

видит его, стремится вырваться из плена эстетизированного жизнечелювительства и не может преодолеть этих уз. Совпадение действительной житейской ситуации романтического мыслителя и художественного выражения этой ситуации полнейшее. Однако романтическое сознание героев освещается извне контрастным светом разоблачения и иронии: Порфирий и Свидригайлов понимают и с разных позиций оценивают романтизм Раскольникова, Кириллов видит слабость Ставрогина, а на другом полюсе романа «Бесы» должен был стоять архиерей Тихон с его догадкой, что Ставрогин не вынесет эстетического провала своего демонизма («убьет некрасивость», — смущенно шепчет Тихон). Романтический герой Достоевского освещен двойным светом, и в нем, в отличие от гофмановских героев, реальный и метафизический планы выступают в нерасторжимом единстве. Мы некритически сливаемся с Раскольниковым, как с романтическим героем, сопереживаем ему даже в сцене убийства — и мы же смотрим на него глазами других героев, критически оценивая его как персонаж традиционно-реалистического романа. Двойственное авторское отношение к герою вызывает двойственность читательского восприятия.

Выше была сделана оговорка, что речь идет именно об идейно значимых образах. Действительно, у Достоевского можно встретить образы совершенно отвлеченные, как бы лишенные всякой художественной «плоти»: таковы, например, идеальный Маврикий Николаевич в «Бесах» или отец Паисий в «Братьях Карамазовых». Нам трудно понять, для чего они понадобились Достоевскому, настолько эти образы остаются не оправданными сюжетно и идеологически: большей частью они или дублируют идею иного персонажа, или противостоят ей как чисто условные фигуры с «обратным знаком». В то же время у Достоевского встречаются яркие социальные типы, такие же, как в большей части реалистических романов, типы, в которых жизнь воплотилась без идеологических осложнений: таковы содержательница притона Бубнова в «Униженных и оскорбленных», пьяница Мармеладов в «Преступлении и наказании», капитан Лебядкин и Федька Каторжник в «Бесах», Ламберт в «Подростке», Федор Павлович Карамазов и Смердяков в «Братьях Карамазовых». Здесь преобладают второстепенные фигуры, но даже и те из них, которые играют в действии важную роль, сами все же не являются носителями идеи, трагическими мыслителями (лакей Смердяков — двойник Ивана Карамазова). Зато они наделены социальной характерностью и необычайной реалистической убедительностью: это реальные типы. Итак, мы видим, что центральные герои романов Достоевского обрамляются, с одной стороны, отвлеченными, условными фигурами — идеограммами, а с другой — полнокровными социальными

типами, лишенными, однако, собственной идеи и не участвующими в разрешении великой мысли.

Что касается героев-идеологов, то их мы только с очень большой натяжкой можем охарактеризовать как типические образы. В самом деле, ни Раскольников, ни князь Мышкин, ни Рогожин, ни Ставрогин, ни Кириллов, ни Иван Карамазов не являются типическими образами, они скорее исключительны, во многом фантастичны. Эти образы строятся на сочетании характерной, типичной жизненной ситуации с отвлеченной идеей, причем эта идея также рассматривается Достоевским как типическая, но извлекается им из идейной атмосферы эпохи безотносительно к ее конкретным проявлениям. Раскольников — деклассированный дворянин, бедняк, «мыслящий пролетарий» (термин употреблен здесь в том смысле, который ему придавали в русской публицистике середины прошлого века), недоучившийся студент, испытывающий на себе всю тяжесть нового, капиталистического развития и остро сознающий свою индивидуальность, свою обособленность от окружающих. Эта ситуация в высшей степени типична для России того времени. Однако Раскольников как «кандидат в Наполеоны», как философ свободы, переходящий от метафизического осмысления истории непосредственно к топору, — образ исключительный, связанный с романтическими героями типа Карла Моора или даже Сбогара. Идея о «праве на преступление», о неприменимости этических критериев к сильным личностям была незаконной дочерью гегельянства, произвольным, вульгаризаторским выводом из гегелевской формулы: «Право всемирного духа превышает всех частных прав». На этой идее основывался Луи Бонапарт в своих спекуляциях по поводу цезаризма («История Юлия Цезаря», русский перевод — 1865 год), стремясь оправдать свою политическую беспринципность, ложь и двурушничество. Соединение типичной ситуации русского «мыслящего пролетария» с наполеоновской идеей в ее вульгарно-гегельянской трактовке — это парадокс. Образ Раскольникова представляется нам парадоксальным, как и другие крупнейшие образы романов Достоевского.

Парадокс — один из важнейших общих принципов творчества великого писателя. В этом Г. М. Фридендер видит одну из линий преемственности между Гоголем и Достоевским. «Недаром наиболее общей, универсальной формой изображения современной ему крепостнической действительности для Гоголя-реалиста стала форма анекдота, «необыкновенного происшествия», «совершенно невероятного события», то есть форма своеобразного художественного парадокса»*. По мысли Г. М. Фридендера, Достоевский считает задачей писателя-реалиста

* Фридендер Г. М. Реализм Достоевского. С. 74.

выявление противоречий в «странных фактах» действительности. «Эту-то внутреннюю противоречивость, эстетическую и нравственную парадоксальность фактов самой обыденной, каждодневной, будничной действительности своей эпохи и стремился в первую очередь подчеркнуть Достоевский, говоря об особом характере своего реализма, определившемся уже в 40-е годы»*.

Универсальное значение парадокса в искусстве Достоевского несомненно. Философия его героев представляет собой бунт против академического, традиционно логического мышления. Первая часть «Записок из подполья» содержит парадокс о свободе воли и мировой необходимости: рассказчик «Записок» не утверждает, что последней не существует — он «всего-навсего» не желает ей подчиняться, поскольку необходимость лично унижает его. Стиль его изобилует парадоксами («дважды два четыре — это уже не жизнь, а начало смерти» (5; 118–119)). Но ничуть не меньше подпольного парадоксалиста любит парадоксы и сам автор. А чего стоит хотя бы бунт Ивана Карамазова: «Не бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю» (14; 223). Писатель видит всю русскую действительность в одних парадоксах: гуманист убивает старух, семинаристы проповедуют атеизм (из письма к А. Майкову от 15 мая 1869 года из Флоренции), ребенок лезет в ростовщики, русский мужик режет другого мужика с молитвой на устах и женщина выбрасывается из окна на мостовую, прижимая к груди образ Богородицы...

В поведении героев его романов преобладает парадоксальная реакция: в критические моменты они поступают совершенно неожиданным образом, как бы вопреки здравому смыслу. Первым эту особенность отметил И. С. Тургенев (в передаче С. Л. Толстого): «Знаете, что такое обратное общее место? Когда человек влюблен, у него бьется сердце, когда он сердится, он краснеет и т. д. Это все общие места. А у Достоевского все делается наоборот. Например, человек встретил льва. Что он сделает? Он, естественно, побледнеет и постарается убежать или скрыться... А Достоевский скажет наоборот: человек покраснел и остался на месте. Это будет обратное общее место. Это дешевое средство прослыть остроумным писателем»**.

Тургенев несправедлив: парадоксальная реакция в романах Достоевского — не дешевый трюк, а принципиально важный прием, содержательно обусловленный противоречием между ситуацией героя и владеющей им «новой идеей». Таково поведение Раскольникова во время эпизода с опоенной девочкой на Конногвардейском бульваре:

* Там же. С. 80.

** Толстой С. Л. Очерки былого. Тула, 1965. С. 335.

внезапно от защиты ее он переходит к циничному безразличию — не все ли равно, если принять фатум статистического детерминизма, если признать неизбежность превращения девочки в проститутку? Такова сцена заушения Ставрогина в «Бесах», когда герой хватает Шатова за плечи (естественная реакция), но тотчас отдергивает руки и скрещивает их за спиной. «Обратное общее место»? Но мы чувствуем за этой парадоксальной реакцией важную причину, какую-то идею колоссальной важности. Позже мы узнаем, что эта идея — испытание души добровольными «бременами». Оказывается, парадоксальная реакция Ставрогина имела глубокий внутренний смысл.

Почти все важнейшие образы Достоевского парадоксальны по существу: интеллектуальный убийца Раскольников исходит из принципов индивидуалистического гуманизма, Соня Мармеладова приобретает в своем пестром профессиональном наряде обманчивые черты христианской великомученицы (скажем, Марии Египетской), князь Мышкин в промежутке между двумя безднами безумия проявляет поистине неслыханную мудрость и прозорливость, а далее идут «трагическая куртизанка» (по выражению Л. П. Гроссмана) Настасья Филипповна, «нетерпеливые нищие», философствующий ростовщик и т.д. Важнейшие характеры у Достоевского не типичны, а парадоксальны, но они с тем большею выразительностью доносят до читателя типические явления духовной жизни — «идеи времени», по терминологии Достоевского. Можно, пожалуй, утверждать, что Достоевский, не создав типических образов людей своего времени, компенсировал этот пробел созданием типических образов идей. Недаром стали нарицательными и вошли в литературный обиход выражения: «подполье», «свидригайловщина», «шигалевщина», «карамазовщина», «смердяковщина». За каждым из этих слов встает определенный образ, и у этих выражений нет синонимов. Идея-чувство, опираясь на реалистически мотивированный (отрывом от родной почвы, социальным вырождением, незаконным рождением, космополитическим воспитанием и т.п.) характер, приобретает поразительную наглядность и убедительность. В целом, принципом построения образа у Достоевского служит парадокс.

Исключительные, парадоксальные герои его романов помещены в точно документированную среду. Не раз уже говорилось о том, что газетные заголовки, которые лихорадочно просматривает Раскольников, ища репортаж о своем преступлении, полностью соответствуют содержанию петербургских газет лета 1865 года, а желтая вода в желтом стакане, которой отпаивают Раскольникова в части, объясняется скандальным состоянием петербургского водопровода. Экзистенциалисты акцентируют так называемые «предельные ситуации», в которые

Достоевский ставил своих героев. Но все эти исключительные положения отнюдь не составляли исключения в жизни русского интеллигента XIX века: нищета, голод, унижение личности, алкоголизм с «идейной подкладкой», увлечение азартными играми, разврат и даже преступление не были столь уж исключительными явлениями в эпоху, породившую эротическую «гастрономию» Дружинина, процесс Сухово-Кобылина, тюремные заключения Аполлона Григорьева, голодную юность Некрасова, оргии Писемского, публичное оскорбление подвыпившими офицерами жены Чернышевского, сцену на железнодорожном вокзале между Писаревым и Гарднером и т.д. Нет, Достоевский не выдумывал искусственно драматических ситуаций, он повседневно их наблюдал. Исключительны эти положения не по своему объективному значению, а лишь благодаря ударам и толчкам сенсационного сюжета. По сути дела изображаемые Достоевским обстоятельства русской жизни являются типическими.

Обобщая сказанное выше, можно утверждать, что Достоевский изображал исключительные характеры в типических ситуациях, создавая реалистические образы романтических мыслителей и организуя их «самовыражающиеся» сознания в полифоническое целое. Реалистическое саморазвитие характеров отсутствует в мире Достоевского, характеры жестко predetermined образующей их идеей, писатель творит с твердой установкой на трагический финал и многократно перестраивает план романа, прежде чем написать первую строку. Даже если согласиться с мнением историков философии, считающих Достоевского романтическим философом наряду с Киреевским, Хомяковым, Аксаковым и позднее Владимиром Соловьевым*, то это еще отнюдь не означает, что художественное мышление Достоевского было романтическим. Разве философия Тургенева была столь уж определено материалистической? Разве романтичнее из философов прошлого столетия Шопенгауэр со всем его мрачным обаянием столкнул Льва Толстого с пути реализма? В этих весьма различных случаях сказался свойственный великому искусству примат художественного мышления над научно-философским. И Достоевский, вспоенный диковинными и порой даже ядовитыми зельями романтизма от Анны Радклиф до Виктора Гюго, сумел их слить с освежающим ключом великого реалистического искусства.

Парадоксальные, исключительные, романтически возвышенные или демонические образы его героев «с фантастической силой» вырастают из будничной действительности, выступают как ее порождение, борются с этой действительностью, гибнут в борьбе, но и в поражении

* См.: Гайденко П., Бородай Ю. Философия буржуазного иррационализма и современная эстетика // О современной буржуазной эстетике. М., 1963.

своим утверждают ценность земной, человеческой жизни, которая оказывается вновь и вновь достойна этой борьбы.

Провиденциальные встречи в «Преступлении и наказании», мистические картины и образы в «Братьях Карамазовых», о которых говорит Г. Л. Абрамович («О природе и характере реализма Достоевского»), равно как и повышенная сюжетная роль роковых совпадений, отмечавшаяся многими исследователями, широко развитая «поэтика тайны» (построение сюжета как «системы тайн», по определению Ф. И. Евнина) и романтическая исключительность образов — все это свидетельствует о прямой связи искусства Достоевского с романтизмом. В то же время картина мира, создаваемая писателем, правдиво отражает современную ему действительность, передает ее катастрофический, переломный характер и указывает в качестве высшего критерия ценности личности на стихийный гуманизм народных масс. Кризис индивидуалистического гуманизма буржуазной эры, глубоко осознанный Достоевским и нашедший художественное выражение в созданных им трагедиях одиноких мыслителей, в парадоксальных образах «гуманистов-преступников», вел писателя к идее воссоединения личности и народа — идее, которая была одновременно и философским выводом, и художественным решением. Тем самым Достоевский преодолевал романтическое мировоззрение и развивал на новой исторической почве идеи «Цыган» и «Бориса Годунова». Его преклонение перед Пушкиным, его трактовка образа Алеко подтверждают нашу мысль: при всей колоссальной удаленности творчества Достоевского от гения Пушкина, романист следовал за великим национальным поэтом в решении важнейших задач русской жизни и русского искусства.

Реализм Достоевского с полнотой, не свойственной ни одному из его современников, творчески использует и преобразует идеи, темы, образы и художественные приемы западноевропейского и русского романтизма. Это сыграло величайшую положительную роль в дальнейшем развитии русской литературы и в принципе подготовило известное горьковское положение о слиянии реализма и романтизма в современной литературе.

