



М. М. БАХТИН

Проблемы творчества Достоевского

<Фрагмент>

Часть I

Полифонический роман Достоевского (постановка проблемы)

Глава I

**Основная особенность творчества Достоевского
и ее освещение в критической литературе**

При обозрении обширной литературы 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 др. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философем, представленных его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос самого Достоевского для одних 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 идеологемы, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков прямая полновесная интенциональность слов героя размыкает моноло-

гическую 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 отмечает 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 неразрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями»¹.

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя объяснить одной только методологической беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, она отвечает обычной установке воспринимающих произведения Достоевского, а эта установка, в свою очередь, хотя далеко не адекватно, схватывает самую существенную структурную особенность этих художественных произведений.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов, действительно, является основной особенностью романов Достоевского. Не множество судеб и жизней в едином объективном мире в свете единого авторского сознания развертывается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетаются 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 функциями, 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.

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, а не голос его героя. Слово героя о себе самом и о мире так же полновесно, 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, определенность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, создающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается 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 (или гомофонического) романа².

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского должен представляться хаосом, а построение его романов — чудовищным конгломератом

чужероднейших материалов и несовместимейших принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе о нем. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из новых работ о нем, русских и иностранных, мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые ближе всего подошли к основной особенности Достоевского, как мы ее 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 творчество 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, т. е. воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, поработанные самой содержательной 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 реалистического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятый объективный мир, коррелятивный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объективно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в чисто художественную архитектонику 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 чисто 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 др. 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 не снимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика, действительно, наличны в мире Достоевского. Мысль его героев, действительно, диалектична и иногда 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 к художественному целому.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов³ — 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 мире⁴.

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 не утверждение) 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.

Иванов, к сожалению, 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 кон-

кретного 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 Достоевским, остался в своем существе не понятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского, как «романа-трагедии», кажется нам глубоко неверным⁵. 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, т. е. включил его в монологически сформулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира⁶. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского⁷. Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась не вскрытой.

Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов⁸. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

«Первый этический тезис Достоевского, — говорит 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»⁹. 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 Достоевского¹⁰. 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...»¹¹.

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 мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора — таков типичный путь монологического романа романтического типа. Но менее всего это 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»¹².

Такого рода провозглашение делал романтический роман, знавший 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 события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, 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 и входят в авторский замысел. Этот замысел как бы предопределяет героя к свободе (относительной, конечно) и, как такого, вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличием в ее составе иррациональных или трансфинитных величин. Эта новая постановка героя достигается не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всей совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизирует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологическую проповедь и этим низводит героев до простых парадигм 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.

Позднейшая статья Аскольдова «Психология характеров у Достоевского»¹³ также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного видения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента по-прежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула 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»¹⁴.

Основную особенность поэтики Достоевского Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным канонами, 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 несовместимые 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 Божьего — 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, сенсация бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»¹⁵.

Это великолепная описательная характеристика романной композиции Достоевского, но выводы из нее не сделаны, а те, какие сделаны, — неправильны.

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 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.

Совершенно неправильно 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 флорберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман, как «Бювар и Пекюшэ», 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 бы развернут в едином

мире, коррелятивном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена, и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фатально распадется 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»¹⁶.

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 механизуя его.

В другой работе Гроссман ближе подходит именно к этой многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь Достоевского»¹⁷ он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Формы беседы или спора, — говорит он здесь, — где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходят к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»¹⁸.

Этот диалогизм Гроссман склонен объяснять непреодоленным 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 мировоззрении.

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 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 обрамлен прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственно 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 мира¹⁹. Концепция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, — чисто монологическая. Подлинная многопланность 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 роль²⁰.

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями²¹. Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальные, 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 плоскости²².

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме развертывания материала в рамках монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, т. е. 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 безысходным²³. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот «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 гетерогенность материала указывает как на основную особенность романов Достоевского и Отто Каус в своей книге «Dostoevski und sein Schicksal». 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: «Dostoevski ist ein Hausherr, der die buntesten Gäste veitragt und eine noch so wild zusammengewurfelte Gesellschaft gleichzeitig in Spannung zu halten vermag. Wir können dem altmodischen Realisten die Bewunderung für den Schilderer der Katorga, den Sanger der Petersburger Strassen und Platze und der tyranischen Wirklichkeiten nicht verwehren und dem Mystiker nicht verdenken,

dass er die Gesellschaft Aljoschas, Iwan Karamasoffs — dem der liebhaftige Teufel in die Stube steigt, — des Fursten Myschkin aufsucht. Utopisten aller Schattirungen müssen an den Traumen des “lacherlichen Menschen”, Werssiloffs oder Stawrogins ihre helle Freude haben und religios Gemuter sich am Kampf um Gott erbauen, den Sunder und Heilige in diesen Romanen fuhren. Gesundheit und Kratt, radikalster Pessimismus und gluhendster Erlosungsglaube, Lebensdurst und Todessehnsucht ringen in unentschiedenen Kampfe, Gewalt und Gute, Hochmut und aufopferende Demut, eine unubersehbare Lebensfulle, plastisch geschlossen in jedem Teile. Es braucht niemand seiner kritischen Gewissenhaftigkeit besondere Gewalt anzutun, um das letzte Wort des Dichters nach seinem Herzen zu deuten. Dostoewski ist so vielseitig und unberechenbar in seinen Eingebungen, sein Werk von Kraften und Absichten gespeist, die unuberbruckbare Gegensatze zu trennen scheinen»²⁴.

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, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей все нивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут дозветь себе. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всей 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. «Die grosse Wirkung Dostoewski in unserer Zeit und alle Unklarheiten und Unbestimmtheiten dieser Wirkung erklaren sich in diesem Grundzug seines Wesens und

konnen auch bloss darin eine Rechtfertigung finden: Dostoewski ist der entschiedenste, konsequenteste, unerbittlichste Dichter des kapitalistischen Menschen. Sein Werk ist nicht die Totenklage, sondern das Wiegenlied unserer, der moderner von Gluthauch des Kapitalismus gezeugten Welt»²⁵.

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 заключённых в нём 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. Комарович²⁶. Анализируя этот роман, он вскрывает в нём 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 забыться радостным узнаванием этой действительности (как

Флобер или Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»²⁷.

Действительно, монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено; но вырванные куски действительности во все 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 клочки 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 во все 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 монополистической 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 нём 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»²⁸.

Основная ошибка Комаровича заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами,

между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства событий, 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 такие, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уже 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, т. е. сочетаются по лирическому принципу.

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

Адекватнее всех основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей работе «Идеологический роман Достоевского»²⁹.

Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского — оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он незащищен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бы-

тии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, вслепленно 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»³⁰.

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 всей 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 говоря, нет ни быта, ни городской, ни 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»³¹.

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»³².

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 планам³³.

Как же связаны эти планы и единство романа? Каковы принципы их сочетания друг с другом?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, от-

дельные этапы, диалектического развития духа. «В этом смысле, — говорит он, — они образуют единый путь, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И не трудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»³⁴.

Такова концепция Энгельгардта. Она впервые отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, впервые 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 его 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 героев³⁵, но не для самого автора — Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически-высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средой», — все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша. Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, т. е. 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 др. 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 Долорукова и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир

совпадал бы 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, в мир романа в его целом? 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 законченной философемой, построенной по диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектической), 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)³⁶. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом, но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, анти-тезы и синтеза.

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

Энгельгардт в конце концов, так же как и его предшественники монологизуют 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 уже 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, 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 чужо-

го, — 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, 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 форме³⁷. 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. Та-

кова, во всяком случае, была основная тенденция его видения и понимания мира³⁸.

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, т. е. 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 одно время, — 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, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности³⁹. Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, 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 противоречивой социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно развертывается многообразнейший и противоречивейший материал, объясняется именно основной особенностью его художественного видения⁴⁰. 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 разрезе сосуществования и взаимодействия является его величайшей силой, но и величайшей слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенно-

му; 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 многозначность 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 и противостоящие, как согласные, но не сливающиеся, или как безусловно 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 в категории взаимодействия и сосуществования, — все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Итак, мир Достоевского — художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различную иерархическую акцентуацию, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом как этапы становления. Но это не значит, конечно, что в мире Достоевского господствует дурная логическая безысходность, недодуманность

и дурная субъективная противоречивость. Нет, мир Достоевского по-своему так же закончен и закруглен, как и дантовский мир. Но тщетно искать в нем системно-монологическую, хотя бы и диалектическую, философскую завершенность, и не потому, что она не удалась автору, но потому, что она не входила в его замыслы.

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»⁴¹, т. е. вступить на проторенный путь философской монолигизации его творчества?

Нам кажется, что основная ошибка была сделана Энгельгардтом в начале пути при определении «идеологического романа» Достоевского. Идея, как предмет изображения, занимает громадное место в творчестве Достоевского, но все же не она героиня его романов. Его героем был человек, и изображал он в конце концов не идею в человеке, а, говоря его собственными словами, — «человека в человеке». Идея же была для него или пробным камнем для испытания человека в человеке, или формой его обнаружения, или, наконец, — и это главное — тем *medium*ом, той средой, в которой раскрывается человеческое сознание в своей глубочайшей сущности. Энгельгардт недооценивает глубокого персонализма Достоевского. «Идей в себе» в платоновском смысле или «идеального бытия» в смысле феноменологов Достоевский не знает, не созерцает, не изображает. Для Достоевского не существует идеи, мысли, положения, которые были бы ничьими — были бы «в себе». И «истину в себе» он представляет в духе христианской идеологии, как воплощенную в Христе, т. е. представляет ее как личность, вступающую во взаимоотношения с другими личностями.

Поэтому не жизнь идеи в одиноком сознании и не взаимоотношения идей, а взаимодействие сознаний в *medium*е идей (но не только идей) изображал Достоевский. А так как сознание в мире Достоевского дано не на пути своего становления и роста, т. е. не исторически, а рядом с другими сознаниями, то оно и не может сосредоточиться на себе и на своей идее, на ее имманентном логическом развитии и втягивается во взаимодействие с другими сознаниями. Сознание у Достоевского никогда не довлеет себе, но находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства, или, наоборот, открыты чужому наитию, во всяком случае, не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются веч-

ной оглядкой на другого человека. Можно сказать, что Достоевский в художественной форме дает как бы социологию сознаний, правда, на идеалистической основе, на идеологически чуждом материале и лишь в плоскости сосуществования. Но, несмотря на эти отрицательные стороны, Достоевский как художник подымается до объективного видения жизни сознаний и форм их живого сосуществования и потому дает ценный материал и для социолога.

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

Таким образом, и Энгельгардт не угадал до конца художественной воли Достоевского; отметив ряд существеннейших моментов ее, он эту волю в целом истолковывает как философско-монологическую волю, превращая полифонию сосуществующих сознаний в гомофоническое становление одного сознания.

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

Идеологическое наполнение этого нового художественного мира чуждо и неприемлемо (и оно не ново), как неприемлемо идеологическое наполнение байроновской поэмы или дантовского космоса; но построение этого мира, завоеванное, правда, в неразрывной связи с этой наполняющей его идеологией и породившей его эпохой, все же остается, когда эпоха со своими социальными мирами и со своими идеологиями уже ушла. Остается, — как остаются окружающие нас памятники искусства — не только как документ, но и как образец.

В настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом не только в России, где под его влиянием в большей или меньшей степени находится вся новая проза, но и на Западе. За ним, как за художником, следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработает его художественная воля. Но сознание критиков и исследователей до сих пор поработает идеология. Художественная воля не достигает отчетливого

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

