

От автора

Настоящая работа посвящена проблемам *поэтики*¹ Достоевского и рассматривает его творчество *только* под этим углом зрения.

Мы считаем Достоевского одним из величайших новаторов в области художественной формы. Он создал, по нашему убеждению, совершенно новый тип художественного мышления, который мы условно назвали *полифоническим*. Этот тип художественного мышления нашел свое выражение в романах Достоевского, но его значение выходит за пределы только романного творчества и касается некоторых основных принципов европейской эстетики. Можно даже сказать, что Достоевский создал как бы новую художественную модель мира, в которой многие из основных моментов старой художественной формы подверглись коренному преобразованию. Задача предлагаемой работы и заключается в том, чтобы путем теоретико-литературного анализа раскрыть это *принципиальное* новаторство Достоевского.

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

В обширной литературе о Достоевском основные особенности его поэтики не могли, конечно, остаться незамеченными (в первой главе этой работы дается обзор наиболее существенных высказываний по этому вопросу), но их принципиальная новизна и их органическое единство в целом художественного мира Достоевского раскрыты и освещены еще далеко не достаточно. Литература о Достоевском была по преимуществу посвящена идеологической проблематике его творчества. Преходящая острота этой проблематики заслоняла более глубокие и устойчивые структурные моменты его художественного видения. Часто почти вовсе забывали, что Достоевский прежде всего *художник* (правда, особого типа), а не философ и не публицист.

Специальное изучение поэтики Достоевского остается актуальной задачей литературоведения.

Для настоящего, второго издания (М.: Сов. писатель, 1963) наша книга, вышедшая первоначально в 1929 году под названием «Проблемы творчества Достоевского», была исправлена и значительно дополнена. Но, конечно, и в новом издании книга не может претендовать на полноту рассмотрения поставленных проблем, особенно таких сложных, как проблема *целого* полифонического романа.

Глава I

Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе

При ознакомлении с обширной литературой о Достоевском создается впечатление, что дело идет не об *одном* авторе-художнике, писавшем романы и повести, а о целом ряде философских выступлений *нескольких* авторов-мыслителей — Раскольникова, Мышкина, Ставрогина, Ивана Карамазова, Великого Инквизитора и других. Для литературно-критической мысли творчество Достоевского распалось на ряд самостоятельных и противоречащих друг другу философских построений, защищаемых его героями. Среди них далеко не на первом месте фигурируют и философские воззрения самого автора. Голос Достоевского для одних исследователей сливается с голосами тех или иных из его героев, для других является своеобразным синтезом всех этих идеологических голосов, для третьих, наконец, он просто заглушается ими. С героями полемизируют, у героев учатся, их воззрения пытаются доразвить до законченной системы. Герой идеологически авторитетен и самостоятелен, он воспринимается как автор собственной полновесной идеологической концепции, а не как объект завершающего художественного видения Достоевского. Для сознания критиков

прямая полновесная значимость слов героя разбивает монологическую плоскость романа и вызывает на непосредственный ответ, как если бы герой был не объектом авторского слова, а полноценным и полноправным носителем собственного слова.

Совершенно справедливо отмечал эту особенность литературы о Достоевском Б. М. Энгельгардт. «Разбираясь в русской критической литературе о произведениях Достоевского, — говорит он, — легко заметить, что, за немногими исключениями, она не подымается над духовным уровнем его любимых героев. Не она господствует над предстоящим материалом, но материал целиком владеет ею. Она все еще учится у Ивана Карамазова и Раскольникова, Ставрогина и Великого Инквизитора, запутываясь в тех противоречиях, в которых запутывались они, останавливаясь в недоумении перед не разрешенными ими проблемами и почтительно склоняясь перед их сложными и мучительными переживаниями»¹.

Аналогичное наблюдение сделал Ю. Мейер-Грефе. «Кому когда-нибудь приходила в голову идея — принять участие в одном из многочисленных разговоров “Воспитания чувств?”». А с Раскольниковым мы дискутируем, — да и не только с ним, но и с любым статистом»².

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя, конечно, объяснить одной только

¹ Энгельгардт Б. М. Идеологический роман Достоевского // Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы / Под ред. А. С. Долинина. М.; Л.: Мысль, 1924. Сб. 2. С. 71.

² Meier-Gräfe J. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926. S. 189. Цитирую по обстоятельной работе: Мотылева Т. Л. Достоевский и мировая литература: (К постановке вопроса) // Творчество Ф. М. Достоевского. М., 1959. С. 29.

методологическою беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, такой подход критической литературы, равно как и непредубежденное восприятие читателей, всегда спорящих с героями Достоевского, действительно отвечает основной структурной особенности произведений этого автора. Достоевский, подобно гетевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаться с ним и даже восставать на него.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Не множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно *множественность равноправных сознаний с их мирами* сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника *не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно, значащего слова.* Слово героя поэтому вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями¹, 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

¹ То есть жизненно-практическими мотивировками.

сознания. В этом смысле образ героя у Достоевского — не обычный объектный образ героя в традиционном романе.

Достоевский — творец *полифонического романа*. Он создал существенно новый романский жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же 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, опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, создающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не

поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию.

Далее, и самая установка рассказа — все равно, дается ли он от автора или ведется рассказчиком или одним из героев, — должна быть совершенно иной, чем в романах монологического типа. Та позиция, с которой ведется рассказ, строится изображение или дается осведомление, должна быть по-новому ориентирована по отношению к этому новому миру — миру полноправных субъектов, а не объектов. Сказовое, изобразительное и осведомительное слово должны выработать какое-то новое отношение к своему предмету.

Таким образом, все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы европейского, в основном *монологического* (гомофонического) романа¹.

¹ Это не значит, конечно, что Достоевский в истории романа изолирован и что у созданного им полифонического романа не было предшественников. Но от исторических вопросов мы должны здесь отвлечься. Для того чтобы правильно локализовать Достоевского в истории и обнаружить *существенные* связи его с предшественниками и современниками, прежде всего необходимо раскрыть его своеобразие, необходимо показать в Достоевском Достоевского — пусть такое определение своеобразия до широких исторических изысканий будет носить только предварительный и ориентировочный характер. Без такой предварительной ориентировки исторические исследования вырождаются в бессвязный ряд случайных сопоставлений. Только в четвертой главе нашей книги мы коснемся вопроса о жанровых традициях Достоевского, то есть вопроса *исторической* поэтики.

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов — каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного 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. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из работ о нем XX века мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые, во-первых, касаются вопросов *поэтики* Достоевского и, во-вторых, ближе всего подходят к основным особенностям этой поэтики, как мы их понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и правомерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих в литературе точек зрения на поэтику Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.

* * *

Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосред-

ственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, то есть воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, поработанные 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 романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятый объектный мир, соотносительный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в собственно художественную 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 собственно

художественные проблемы или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно.

Путь философской монологизации — основной путь критической литературы о Достоевском. По этому пути шли Розанов, Волынский, Мережковский, Шестов и другие. Пытаясь втиснуть показанную художником множественность сознаний в системно-монологические рамки единого мировоззрения, эти исследователи принуждены были прибегать или к антиномике, или к диалектике. Из конкретных и цельных сознаний героев (и самого автора) вылущивались идеологические тезисы, которые или располагались в динамический диалектический ряд, или противопоставлялись друг другу как неснимаемые абсолютные антиномии. Вместо взаимодействия нескольких неслиянных сознаний подставлялось взаимоотношение идей, мыслей, положений, довлеющих одному сознанию.

И диалектика и антиномика действительно наличествуют в мире Достоевского. Мысль его героев действительно иногда диалектична или антиномична. Но все *логические* связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд — лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание в *живом голосе цельного человека* логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль,

вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской монологизации его творчества, так мало дают для понимания сформулированной нами структурной особенности его художественного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

Это осознание начинается там, где делаются попытки более объективного подхода к творчеству Достоевского, притом не только к идеям самим по себе, а и к произведениям как художественным целым.

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов¹, — 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

¹ См.: *Иванов Вяч.* Достоевский и роман-трагедия // *Борозды и межи.* М.: Мусагет, 1916.

«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 мире¹.

Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим *содержание* романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа, и притом преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до конца утвердить другого — «ты еси». Утверждение (и неутверждение) чужого «я» героем — тема произведений Достоевского.

Но эта тема вполне возможна и в романе чисто монологического типа и действительно неоднократно трактуется в нем. Как этико-религиозный постулат автора и как содержательная тема произведения утверждение чужого сознания не создает еще новой формы, нового типа построения романа.

Вячеслав Иванов не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом *художественного* видения мира и художественного построения *словесного* целого — романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения он существует

¹ См.: Иванов Вяч. Достоевский и роман-трагедия // Борзды и межи. М.: Мусaget, 1916. С. 33–34.

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 непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным¹. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологически формулированное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира². Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной про-

¹ В дальнейшем мы дадим критический анализ этого определения Вячеслава Иванова.

² Вячеслав Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.