

ANNALES INSTITUTI PHILOGOGIAE SLAVICAE  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS  
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

# SLAVICA

XXI.

ADIUVANTIBUS

*L. DEZSŐ, E. NIEDERHAUSER*

REDIGUNT

*ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP*



DEBRECEN, 1984

## СОТРУДНИКИ НАШЕГО ТОМА

**ЛУИ АЛЛЕН**

(см. Slavica XVIII.)

**ТАМАРА БАЛЛА**

доцент при кафедре русской литературы  
пединститута им. Д. Бешенеи  
(Венгрия, 4401 Ниредьхаза)

**ТИБОР БАРОТИ**

старший преподаватель при кафедре  
русской литературы Университета  
им. А. Йожефа  
(Венгрия, 6701 Сегед, п/я 417)

**ИШТВАН Ч. ВАРГА**

(см. Slavica XVII.)

**ИВАН ВЕРЧ**

доцент университета  
(Италия, 34128 Триест)

**Б. МАРТА ГАЛ**

старший преподаватель при кафедре  
русской литературы пединститута  
им. Дьюлы Юхаса  
(Венгрия, 6701 Сегед)

**АГНЕС ГЕРЕБЕН**

(см. Slavica XIX.)

**ЭНДРЕ ИГЛОИ**

(см. Slavica XIV.)

**МИЛИВОЕ ИОВАНОВИЧ**

профессор, заведующий кафедрой рус-  
ской литературы университета  
(Югославия, Белград, Устаничке 168)

**ЛАСЛО КАРАНЧИ**

(см. Slavica XI.)

**АРПАД КОВАЧ**

(см. Slavica XV.)

**ДЬЮЛА КИРАЙ**

доцент при кафедре русской литературы  
Университета им. Л. Этвеша  
(Венгрия, 1052 Будапешт, ул. Пешти  
Барнабаш 1.)

**ТАМАРА МАДЯРОДЫ**

(см. Slavica XIX.)

**ЛИЛА МОНЧЕВА**

профессор, заведующий кафедрой рус-  
ской литературы пединститута  
(Болгария, Шумен)

**КОНРАД ОНАШ**

профессор университета  
(ГДР, Галле, ул. Шлейермахер 44)

**ИВАЙЛО ПЕТРОВ**

старший преподаватель при кафедре  
русской литературы пединститута  
(Болгария, Шумен)

**ТЕЛЕСФОР ПОЗНЯК**

профессор при кафедре славянской  
филологии  
(Польша, Вроцлав)

**ЛЕНА СИЛАРД**

доцент при кафедре русской литературы  
Университета им. Л. Этвеша  
(Венгрия, 1052 Будапешт, ул. Пешти  
Барнабаш 1.)

**ДЕЧКА ЧАВДАРОВА**

старший преподаватель при кафедре  
русской литературы пединститута  
(Болгария, Шумен)

**ДЬБЕРДЬ ЧЕПЕЛИ**

доцент при кафедре социологии Универ-  
ситета им. Л. Этвеша  
(Венгрия, 1052 Будапешт, ул. Пешти  
Барнабаш 1.)

**ЛАСЛО ЯГУСТИН**

(см. Slavica XV.)

ANNALES INSTITUTI PHILOLOGIAE SLAVICAE  
UNIVERSITATIS DEBRECENIENSIS  
DE LUDOVICO KOSSUTH NOMINATAE

# SLAVICA

XXI.

ADIUVANTIBUS

*L. DEZSŐ, E. NIEDERHAUSER*

REDIGUNT

*ENDRE IGLÓI, FERENC PAPP*

DEBRECEN, 1984



Данный номер ежегодника " SLAVICA " посвящен двойному юбилею Фёдора Михайловича Достоевского: шестидесятилетию со дня рождения и столетию со дня его смерти.<sup>+</sup>

Достоевский поистине является бессмертным художником. Он помогает понять нам непознаваемость человека, отмечает хаос его чувств, говорит о том, как много непостижимого и противоречивого таится в человеке.

Он сумел раскрыть социальную боль униженных и оскорблённых, выразить суть выстраданного человеком, показать бездну нравственного падения тех, кто отказался от установившихся норм морали своего времени. Он сумел показать и судьбы людей, лишённых веры, — вера покинула их, боги ушли, умерли для них. Достоевского-мыслителя мучает вопрос: что будет с человеком, если нет бога? Что будет, если вместо богочеловека появится сильная личность, которой всё дозволено? И вдруг тогда исчезнет человеческое в человеке? А как противостоять этому? На что имеет право человек в жизни и как это право связывается с жизнью другого человека? Как идет борьба Добра и Зла в душе его? И есть ли вообще бессмертие? Вот, все эти и очень многие другие вопросы человеческого бытия, морали, нравственности исследуются Достоевским.

При всём этом писатель оставляет человеку мечту о великом возрождении. Всем опытам жизни, всем чутьём сердца он служил одному — предостережению человека от

<sup>+</sup> Доклады, включенные в данный сборник, были прочтаны на международном симпозиуме, организованном в университете Майша Кошута 25-27-го января 1982 года.

от бед, которые может принести ему неверие в собственные духовные силы. Он был мучим идеей спасения человека. Это мучение писателя ради счастья "ближних", прекрасно и верно выражено в стихотворении Иннокентия Анненского "К портрету Достоевского":

В нём Совесть сделалась пророком и поэтом,  
И Карамазовы и бесы жили в нём, —  
Но, — что для нас теперь сияет мягким светом,  
То было для него мучительным огнем.

И поэт прав! Действительно, во всепоглощающем стремлении побороть зло и способствовать торжеству Добра, Достоевский из сочувствующего человека стал страдающим, вначале за свой народ, потом за братство всемирное.

Достоевский был и остается пророком-гуманистом, ратующим за ИСТИНУ, за счастье и единение людей на земле. В его сознании существовал идеал человека страдающего и всепрощающего во имя спасения братьев. Как бы ни менялось, как бы ни развивалось его философское отношение к жизни, как бы ни были противоречивы его идеологические и социальные воззрения — все подчинялось его мечте о возрождении человека и человечества. Может быть, он был скептиком, но если так, то его скептицизм был жизнеутверждающим. Позвольте привести хотя бы одно доказательство этому. Как своеобразная исповедь могут быть восприняты следующие его слова: "Несмотря на все утраты, я л ю б л ю ж и з н ь горячо, л ю б л ю ж и з н ь для ж и з н и, серьезно, все еще собираюсь Н А Ч А Т ь мою жизнь".

Достоевский не всегда безошибочно, не всегда справедливо оценивает события истории, его суждения о будущем своего народа и человечества были и остаются неверными или спорными. Всё же, мы думаем, что чрезмерное

преувеличение противоречий его воззрений на жизнь своего народа, на будущее человечества в такой же мере может привести к превратному истолкованию его творчества, как и всякая попытка затушевать сомнения, ошибки, порой и неудачи художника и видеть в его творчестве лишь идею "второго пришествия Христа на землю". Нет! Достоевский был человеком исключительным, гением: он сомневался, мучился, находил истины и сам тут же вступал в спор с самим собой, открывшим эту Истину, и вновь искал до конца своей жизни. Значение его наследства остается непреходящим, а во многих вопросах и злободневным. Исчерпать его мир, конечно, не в наших силах. Ставить перед собой такую задачу, значило бы недооценивать масштабность этого великана русской и мировой культуры и вместе с тем чрезмерно переоценивать свои возможности. И всё же мы уверены в том, что несмотря на огромные достижения в изучении Достоевского в течение последней четверти века, мы еще по-настоящему только подходим к пониманию истинного идейного, философского содержания и неповторимого художественного своеобразия творческого наследия этого классика. Впереди еще много открытий ждет тех, кто пытается объективно и без предвзятости подойти к личности и художественному творчеству Достоевского. Слово, им сказанное, не имеет временных границ, а наша эпоха, подходящая к исходу XX-го века, со всеми своими сложными историческими проблемами будет всё более и более приближать к нам Достоевского. Как бы прожектором высвечивается, как бы притягивается нашим временем и материализуется та сторона его произведений, которая перекликается с внешней повседневностью существования человечества.

Эндре Иглои



Луи Аллен

## ГУМАНИЗМ ДОСТОЕВСКОГО В СВЕТЕ АНТРОПОЛОГИИ

Вокруг Достоевского слагаются многие легенды не только относительно его частной, личной жизни. Легенды касаются также самого существенного в нем — его духовного облика, его миропонимания. Так, например, очень часто Достоевского считают яростным противником, чуть ли не отрицателем рационального принципа в человеке, предтечей иррационального течения в современной западной философии. Такие суждения о Достоевском происходят от предвзятого чтения его произведений, от плохого знакомства с источниками его печатных текстов.

Достоевский считал необходимым критический, т.е. научный подход к действительности. В критическом методе познания он усматривал естественное проявление человеческого ума. С этой точки зрения наличие и обоснование рационализма **им** не оспаривались. Научный рационализм, по словам Достоевского, принадлежит "нашему закону развития".<sup>1</sup>

Чем же мировоззрение Достоевского отличалось от рационализма?

Рационалисты, по мнению Достоевского, слишком самоуверенны и за это он их критиковал. В этой своей критике он опирался отчасти на состояние современной ему науки:

"Путаница и неопределенность теперешних понятий происходит по самой простейшей причине: отчасти оттого, что правильное изучение природы происходит весьма недавно /Декарт и Бэкон/ и что мы еще собрали до крайности мало фактов,

<sup>1</sup>"Литературное наследство", т. 83, стр. 175.

чтоб вывести из них хоть какие-нибудь заключения. А между тем торопимся делать эти заключения, повинуюсь нашему закону развития. Выводить же окончательные результаты из те-перешних фактов и успокаиваться на этом могут разве толь-ко самые ограниченные натуры, кто бы они ни были и как бы ни назывались."<sup>1</sup>

Отметим, что в дал успокаиваться на этом могут разве толь-носятся не к самой науке, а к "полунауке", отличительным признаком которой является желание "успокоиться" навсегда на "окончательных результатах", выведенных только "из те-перешних фактов". Достоевский, как известно, надеялся на блестящее развитие науки в своей стране.

Но самонадеянность рационалистов сказывается, согласно Достоевскому, еще в другом, а именно: в том убеждении, что благодаря человеческому уму, достижениям науки, все получа-ет на свете либо исчерпывающее, либо довлеющее объяснение. Истолковывая по-своему данные антропологии, Достоевский ка-тегорически отрицал такую возможность.

Рационализм и наука являются плодами человеческого ума. Но ум в человеке не все, ум не весь человек. Кроме того, ум существует только у человека, человеческий ум составляет ис-ключение в общей системе мироздания. "Ум свойствен только человеческому организму".<sup>2</sup> Разум же, в отличие от ума, при-сутствует как во Вселенной, так и в человеке. В этом проти-вопоставлении разума уму и заключается один из главных эле-ментов спора Достоевского с рационалистами. Он любил гово-рить, что народная мудрость отражает это различие в поговор-ке "ум за разум зашел /заходит/". Спор идеологический скре-щивается здесь со спором семантическим. Борьба за истину не-разлучна с борьбой за точное определение слов и понятий. Ведь "рационализм" происходит от латинского слова 'ratio', кото-рое означает не ум, а разум. Итак, современный рационализм,

<sup>1</sup> "Литературное наследство", т. 83, стр. 175.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати то-мах., т. 11, стр. 183.

являясь проекцией ума человеческого, а не разума, зиждется на семантическом недоразумении.

Уму человеческому Достоевский противопоставлял не только разум с его универсальным и объективным значением, но еще и сердце и душу человеческую, которые соперничают с умом в качестве основных принципов человеческого познания. Уже в юношеском письме от 1838 года/Достоевскому было только 17 лет/ он четко распределял области и средства человеческого познания:

"Что ты хочешь сказать словом знать? Познать природу, душу, бога, любовь... Это познается сердцем, а не умом./.../ Проводник мысли сквозь брэнную оболочку в состав души есть ум. - Ум - способность материальная... душа же или дух живет мыслью, которую нашептывает ей сердце... Мысль зарождается в душе. - Ум - орудие, машина, движимая огнем душевным... При том / 2-ая статья/ ум человека увлекшись в область знаний, действует независимо от чувства, след. от сердца. Ежели же цель познания будет любовь и природа, тут открывается чистое поле сердцу..."<sup>1</sup>

Итак, ум положено знать, а сердцу познать. Сердце стоит гораздо ближе к разуму, чем ум. В свете этого анализа Достоевский определяет далее в вышеприведенном письме свое отношение к философии:

"Философию не надо полагать простой математической задачей, где неизвестное - природа... Заметь, что поэт в порыве вдохновения разгадывает бога, след. исполняет назначение философии. - След. поэтический восторг есть восторг философии... След. философия есть тоже поэзия, только высший градус ее." /см. 1/.

Человеческий ум и его главное орудие - критический метод познания, т.е. наука, может приложить свои усилия только в одно направление, не надеясь дойти до каких бы то ни было окончательных результатов. Там, где человеческий ум останавливается в бессилии понять до конца загадку бытия, выступает новый ключ к познанию мира - ключ эстетический.

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Письма, т. I., стр. 50.

Эстетика, по мнению Достоевского, стоит безмерно выше науки для подлинного понимания человека и человеческой истории. Тут рационализм ступезвевается и пасует перед куда более действенным понятием, понятием о рациональности, о целесообразности человеческого существования. Оказывается, Достоевский точно размежевывает рациональное от рационалистического. Для него рационализм, научный рационализм, конечно узок и ограничен, но вполне приемлем, пока не выходит из своих рамок. Как метод критического анализа он даже совершенно необходим и незаменим и, как таковой, является неотъемлемой частью всеобщей рациональности, специфической функцией общего уравнения знания. Но Достоевский изо всех сил восставал против довлывающего господства рационализма; монополистический позитивизм являлся, по его мнению, опасным отклонением от настоящей, целенаправленной и целесообразной рациональности, которая определяется одновременно как основной стержень и основной смысл как мироздания, так и всех человеческих судеб.

Это факт, что мир представлялся Достоевскому сугубо рациональным. "Бытие есть, а небытия вовсе нет".<sup>1</sup> Для него Бытие — Разум — Истина — Необходимость были родственными понятиями. Человеческая история и существование каждого человека, повинувшись общему закону развития, проходят под знаком необходимости. Исторический процесс развития является процессом сткровечия тех потенций и целей, которые были заложены в его начале и станут явными в его конце, когда замкнется круг веков и человеческих судеб и когда "времени больше не будет". "Ведь земная жизнь есть процесс перерождения".<sup>2</sup> Мир воспринимается как цикл, который, замыкаясь, возвращается к своим исходным данным, только в высшей форме

<sup>1</sup> Д. М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. II, стр. 184.

<sup>2</sup> Там же, стр. 184.

развития и выражения. В этом смысле история человечества является целенаправленной, и тут концы и начала должны же как-нибудь и когда-нибудь замкнуться.

Попыткой установить связь между концами и началами и является основное задание эстетики. Об этом писал Достоевский в своем "Дневнике писателя" за 1876 год:

"Для иного наблюдателя все явления жизни проходят в самой трогательной простоте, и до того понятны, что и думать не о чем, смотреть даже не на что и стоит. Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что /случается даже и нередко/ - не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться, - он прибегает к другого рода упрощению и просто-за просто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом. Это только две противоположности, но между ними помещается весь наличный смысл человеческий. Но, разумеется, никогда нам не исчерпать всего явления, не добраться до конца и начала его. Нам знакомо лишь насущенное видимо-текущее, да и то по наглядке, а концы и начала - это все еще пока для человека фантастическое." <sup>1</sup>

Именно фантастическое определяет поле деятельности эстетической мысли, что, впрочем, отнюдь не значит, что эстетическая мысль должна оторваться от "насущенного видимо-текущего". Достоевский, как известно, упорно и пристально следил за фактами. В наброске предисловия к "Подростку" он писал:

"Факты. Проходят мимо. Не замечают./.../. Я не мог оторваться, и все крики критиков, что я изображаю не настоящую жизнь, не разубедили меня..." <sup>2</sup>

Достоевский очень гордился тем, что в разные периоды своей жизни ему удалось предвидеть или предвосхитить позже происшедшие факты /преступление Раскольникова, Нечаевское дело и т.д./.

"Ихним реализмом - сотой доли реальных, действительно случившихся фактов не объяснишь. А мы нашим идеализмом про-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Дневник писателя за 1873 и 1876 годы. М.-Л., 1929, стр. 423.

<sup>2</sup> "Литературное наследство", т. 77, стр. 342.

рочили даже факты. Случалось." <sup>1</sup>

Он считал вообще закономерным выводить конкретное существование чего- или кого-либо из простой логической необходимости. Герсй "Записок из подполья" был создан именно по этому рецепту. В вводном замечании от автора Достоевский писал:

"И автор записок и самые "Записки", разумеется, вымышлены. Тем не менее такие лица, как сочинитель таких записок, не только могут, но даже должны существовать в нашем обществе, взяв в соображение те обстоятельства, при которых вообще складывалось наше общество".<sup>2</sup>

Эстетика - не только избранный метод для познания мира. Она определяет жизненный процесс в качестве основной, движущей силы. Именно через эстетику более явно проявляется и обнаруживается необходимость исторического развития:

"Разум<sup>+</sup> и наука в жизни народов всегда, теперь и с начала веков, исполняли лишь должность второстепенную и служебную; так и будут исполнять до конца веков. Народы слабеют и движутся силой иною, повелевающею и господствующею, но происхождение которой неизвестно и необъяснимо. Эта сила есть сила неутолимого желания дойти до конца и в то же время конец отрицающая. Это есть сила непрерывного и неустанного подтверждения своего бытия и отрицания смерти. Дух жизни, как говорит писание, "реки воды живой", иссякновением которых так угрожает Апокалипсис. Начало эстетическое, как говорят философы, начало бога", как называю я всего проще."<sup>3</sup>

Любопытно отметить, что здесь идея бога как-то рационализируется, превращаясь как бы в некую функцию человеческой истории. "Бог - читаем далее - есть синтетическая личность всего народа, взятого с начала его и до конца."<sup>4</sup> Такие высказывания перекликаются с перепиской Достоевского конца шестидесятых годов. Вообще всю жизнь писатель метал-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Письма., т.2, стр. 151.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. 5, стр. 151.

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т.10, стр. 198.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>+</sup> Слово "разум" истолковывается здесь полемически в "узко" рационалистическом значении.

ся между верой и неверием, блуждая чаще всего на неясных границах между спиритуализмом и материализмом. У него поэтому получается почти на все двойной ответ и какая-то своеобразная шкала соответствий.

Эстетика как основной метод познания мира и как основной составной элемент откровения мира через его историческое развитие является центральным принципом антропологии Достоевского.

Сама психология у него /можно даже говорить о его "психологизме"/, представляет особую форму эстетического постижения как человека, так и окружающей его среды и действительности. Достоевский тщательно отмежевывался от традиционной, вульгарной психологии, "психологии на всех парах", "палки о двух концах". Именно в этом плане он писал:

"При полном реализме найти в человеке человека./.../  
Меня зовут психологом: неправда, я лишь реалист в высшем смысле, т.е. изображаю все глубины души человеческой." <sup>1</sup>

Психология, в самом деле, полезное орудие для романиста-аналитика, но она разворачивается не в плане чисто поведенческом, она разворачивается в плане органическом в свете не ума, а "главного ума". Тут психологические наблюдения и догадки предвосхищают математические доказательства, проходя в одном русле с подводным структуральным течением действительности. Интересен с этой точки зрения любопытный диалог между Раскольниковым и Порфирием Петровичем:

"Раскольников подумал с минуту.

- Послушайте, Порфирий Петрович, вы ведь сами говорите: одна психология а, между тем, въехали в математику. Ну что, если и сами вы теперь ошибаетесь?

- Нет. Родион Романыч, не ошибаюсь. Черточку такую имею." <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> "Биография, письма и заметки из записной книжки", СПб., 1883, стр. 373.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 6, стр. 350.

В "Идиоте" Мышкин разворачивает перед Рогожиным такое рассуждение:

"Вот я давеча сказал, что для меня чудная задача: почему она идет за тебя? Но хоть я и не могу разрешить, но все-таки несомненно мне, что тут непременно должна же быть причина достаточная, рассудочная." <sup>1</sup>

В "Бесах" говорится о злобе Ставрогина после удара, нанесенного ему Шатовым:

"Злоба эта была холодная, спокойная и, если можно так выразиться, — разумная".<sup>2</sup>

Тот же Ставрогин в предсмертном письме признается:

"Я никогда не могу потерять рассудок." <sup>3</sup>

Связь между "действительностью" и "логикой" особенно ярко ощущается в "Главной анатомии романа" /имеется в виду "Преступление и наказание"/:

"...после болезни и проч., непременно поставить ход дела на настоящую точку и уничтожить неопределенность, т.е. так или этак объяснить убийство и поставить его характер и отношения ясно... Столкновение с действительностью и логический выход к закону природы и долга". <sup>4</sup>

Иррациональное в художественном мире Достоевского определяется на трех уровнях:

а. На уровне психологии иррациональное определяется незнанием всех причин и всех пружин какого-то поведения, поступка или действия. Иррациональное и есть тот неизбежный остаток необъясненности, который остается при любом, пусть даже самом точном и кропотливом анализе.

б. На уровне антропологии иррациональное определяется той дистанцией, которая непременно существует между каждым личным "я", т.е. каждым индивидом, и каждым носителем человеческого призвания в строгом и полном смысле этого слова.

в. На уровне морали разлад между индивидом и человеком,

<sup>1</sup> Ф.М.Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 8, стр. 179.

<sup>2</sup> Ук. соч., т. 10, стр. 165.

<sup>3</sup> Ук. соч., т. 10, стр. 514.

<sup>4</sup> Ук. соч., т. 7, стр. 141-142.

между их законами составляет сущность иррационального принципа. Гармония же между ними составляет, наоборот, сущность рациональности, она же и есть осуществление закона гуманизма.

Являясь, в сущности, недостатком и дефектом, иррациональное тем не менее сопутствует жизни даже как некоторый признак ее. Но иррациональное сопутствует жизни как, образно выражаясь, ревность сопутствует любви: она ее тень, не ее суть. Впрочем, происходя от какого-то субъективного недостатка и несовершенства, иррациональное как таковое не выходит из всеобъемлющих рамок универсальной рациональности.

Отличительным принципом антропологии Достоевского является в самом деле та грань, которая отделяет индивида от человека. Руссо утверждал, что человек рождается добрым. Достоевский целиком отвергал все элементы этого знаменитого тезиса. Человеком никто не рождается, а рождается просто индивидом. Индивид же добрым не рождается, а человеком становится с трудом, постепенно и в разной степени.

Индивиду в сущности предстоят два пути: очеловечиваться, т.е. подкрепить и утвердить собственными усилиями человеческий образ, который заложен в нем; или же, наоборот, обесчеловечиваться, то есть в конце концов потерять свой зародыш человечества и вернуться к "звериному образу". Оставаясь оптимистом, Достоевский тем не менее был глубоко убежден в хрупкости и кратковременности создания, именуемого человеком. В конце своей книги Слова и вещи французский философ Мишель Фуко писал, что человек является изобретением и что археология нашей мысли убедительно доказывает, что такому изобретению суждено скоро кончиться, несмотря на то, что оно недавно начало существовать. Кажется, эти мысли вытекают прямо из идей Достоевского.

Чтобы стать человеком, индивид должен одолеть в себе

голос животного инстинкта, обворожительный зов эгоизма и сладострастия. Жить "в свое брюхо", "в свое пузо" /Достоевский выражается иногда еще круже/ – естественное стремление индивида. "Есть, пить и спать по человеческому значит наживаться и грабить, а устраивать гнездо значит по преимуществу грабить".<sup>1</sup> "Не верю я, гнусный Лебедев телегам, подвозящим хлеб человечеству! Ибо телеги, подвозящие хлеб всему человечеству, без нравственного основания по-ступку, могут прехладнокровно исключить из наслаждения подвозимым значительную часть человечества, что уже и было...".<sup>2</sup>

Согласно Достоевскому, закон "я", т.е. закон индивида, расходится с законом человека и человечества. Но ведь оба закона должны же стремиться к возможно большему сближению, если не к полному слиянию.

Как можно осуществить такое сближение? Человек должен, как было уже сказано, одолеть в себе силы животного царства. Должен одолеть, но не задавить, или просто "игнорировать" их. Достоевский имеет в виду человека, всего человека в совокупности всех его природных данных и всех его внешних связей. Человек рационалистов, по его мнению, – человек неполный и оттого человек несчастный. А от несчастья к отчаянию и к прямой беде – лишь один шаг. Кажется, Достоевский недалек от мысли, – она особенно ощутима в "Записках из подполья", – что иррационализм может в известных условиях укорениться в эксцессах какого-то чрезмерно "сухого" рационализма.

Индивидом нельзя жертвовать в пользу человека, и Достоевский в самом деле ненавидел всякие попытки создавать какого-то "общечеловека". Только живой индивид во всей его

<sup>1</sup> "Дневник писателя за 1873 и 1876 годы", стр. 426.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 8, стр. 312.

жизненной полноте может, по его мнению, превратиться в живого, деятельного человека. Превращение индивида в человека требует, прежде всего, признания индивида как такового. Это превращение означает самоочищение, перерождение, видоизменение. Такое может случиться при двух непеременимых условиях: человек должен руководствоваться высшими моральными целями /"Христос или его идеал"/ и предаваться высокой деятельности. Тут бесспорный "демократизм" Достоевского /все равны перед моральным законом/ скрещивается с каким-то скрытым элитизмом /это, в сущности, равенство неравных, так как не все одинаково одарены в этой битве за звание человека/. Сам Достоевский решал эту задачу так:

"Я имею у себя всегда готовую писательскую деятельность, которой предаюсь с увлечением, в которую полагаю все старания мои, все радости и надежды мои, и даю им этой деятельностью исход. Так что предстань мне лично такой же вопрос и я всегда нахожу духовную деятельность, которая разом удаляет меня от тяжелой действительности в другой мир. Имея такой исход при тяжелых вопросах жизни, я конечно как бы подкуплен, ибо обеспечен, и даже могу судить страстно, по себе. Но каково тем, у которых нет такого исхода, такой готовой деятельности, которая всегда их выручает и уносит далеко от тех безвыходных вопросов, которые иногда чрезвычайно мучительно становятся перед сознанием и сердцем, и как бы дразня и томя их, настоятельно требуют разрешения." <sup>1</sup>

Индивиду культура необходима как воздух, если он хочет осуществить свое человеческое призвание. Культура прежде всего означает образование и просвещение. Достоевский был ревностным сторонником распространения образования и просвещения в России.

"Я никогда не мог понять мысли, — писал он в "Дневнике писателя" за 1876 г., — что лишь одна десятая доля людей должна получать высшее развитие, а остальные девять десятых должны лишь послужить к тому материалом и средством, а сами оставаться во мраке. Я не хочу мыслить и жить иначе,

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Письма, т. 4, стр. 194.

как с верой, что все наши девяносто миллионов русских /или сколько их там народится/ будут все когда-нибудь образованы, очеловечены и счастливы." <sup>1</sup>

В сложной системе символов, развернутых в романе "Идиот", большое значение отводится повторному символу книги и ножа.

"Гм, — рассуждает Мышкин во второй части романа, — Рогожин за книгой, разве уж это не "жалость", не начало "жалости"?"

В конце романа, уже после убийства Настасьи Филипповны, тот же Мышкин спрашивает Рогожина:

"— Слушай, скажи мне: чем ты ее? ножом? тем самым? — Тем самым...я его из запертого ящика ноне утром достал... Он у меня все в книге заложен лежал..." <sup>2</sup>

Небезынтересно уточнить, что книга эта — "История" Соловьева. Достоевский придавал истории исключительное просветительское значение и выделял ее среди всех гуманитарных наук.

Но книга не должна превращаться в книжность, и культура не должна отождествляться с ученостью, если только она неистинная ученость:

"Есть некоторые жизненные вещи, которые весьма, однако, трудно понять от чрезмерной учености. Ученость, такая прекрасная вещь даже и в случае чрезмерности, обращается от прикосновения к иным живым вещам в вещь даже вредную. Не все живые вещи легко понимаются. Это аксиома. А чрезмерная ученость вносит иногда с собою нечто мертвящее. Ученость есть материал, с которым, иные, конечно, очень трудно справляются. Чрезмерная ученость не всегда есть тоже истинная ученость. Истинная ученость не только не враждебна жизни, но в конце концов всегда сходится с жизнью и даже указывает и дает в ней новые откровения. Вот существенный и величавый признак истинной учености. Неистинная же ученость, хотя бы и чрезмерная, в конце концов всегда враждебна жизни и отрицает ее". <sup>3</sup>

<sup>1</sup> "Дневник писателя за 1873 и 1876 годы", стр. 173.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 8, стр. 191; 505.

<sup>3</sup> "Биография, письма и заметки из записной книжки", стр. 370.

Итак, основным признаком настоящей и плодотворной культуры считается ее кровная связь с жизнью. Культура, оторванная от жизни, — "мертвящее" начало. По глубокому убеждению Достоевского, жизнь — самая великая воспитательница; задача культуры состоит в том, чтобы помочь лучше жить и лучше понять жизнь. Ведь жизнь, в крайнем случае, может заменить культуру, а обратное просто невозможно. В "Подростке", романе о воспитании, Достоевский показал, как юного героя воспитывает не школа и учителя, а сама жизнь со всеми ее темными и страшными сторонами.

Страстно звучит в конце "Записок из подполья" предупреждение героя об опасностях вырождающейся культуры; книге противопоставляется "книжка":

"Мы все отвыкли от жизни, все хромаем, всякий более или менее. Даже до того отвыкли, что чувствуем подчас к настоящей "живой жизни" какое-то омерзение, а потому и терпеть не можем, когда нам напоминают про нее. Ведь мы до того дошли, что настоящую "живую жизнь" чуть не считаем за труд, почти что за службу. /.../ Ведь мы даже не знаем, где и живое-то живет теперь и что оно такое, как называется? Оставьте нас одних без книжки, и мы тотчас запутаемся, потеряемся, — не будем знать, куда примкнуть, чего придержаться; что любить и что ненавидеть, что уважать и что презирать? Мы даже и человеками-то быть тяготимся, — человеками с настоящим, собственным телом и кровью; стыдимся этого, за позор считаем и норовим быть какими-то небывальми общечеловеками. Мы мертворожденные, да и рождаемся-то давно уж не от живых отцов, и это нам все более и более нравится." 1

Итак, живая, настоящая культура является одновременно условием, выражением и признаком жизненности любого народа. Тут опять подчеркивается примат эстетического подхода к действительности.

Проблема гуманизма и его судеб трактовалась Достоевским в том же свете и не без оглядки на его определение культуры. XIX-ый век был двойственен и противоречив; это

---

1 Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 5, стр. 178-179.

был веком больших чаяний и грозных опасностей. Утверждение, даже полный расцвет гуманизма, или, наоборот, крушение, даже полный крах его, ходили, как взаимоисключающие возможности, по острию ножа исторического процесса.

С одной стороны, XIX-ый век представлялся Достоевскому веком возрождения человеческого образа:

"Его /Виктора Гюго/ мысль есть основная мысль всего искусства XIX-го столетия, и в этой мысли Виктор Гюго, как художник, был чуть не первым провозвестником. Это мысль христианская и высоконравственная; формула ее - восстановление погибшего человека, задавленного несправедливо гнетом обстоятельств, застоя веков и общественных предрассудков. Эта мысль - оправдание униженных и всеми отринутых парий общества./.../ Конечно, она не есть изобретение одного Виктора Гюго; напротив, по убеждению нашему, она есть неотъемлемая принадлежность и, может быть, историческая необходимость XIX-го столетия /.../ Проследите все европейские литературы нашего века, и вы увидите во всех следы той же идеи, и может быть хоть к концу-то века она воплотится наконец вся, целиком, ясно и могущественно, в каком-нибудь таком великом произведении искусства, что выразит стремления и характеристику своего времени."<sup>1</sup>

Но, с другой стороны, XIX-ый век таил в себе опасные зародыши насилия над человеком. Эти угрозы были художественно воплощены Достоевским в "Легенде о Великом инквизиторе" с ее зловещей программой: "чудо, тайна, авторитет".

"Смысл тот, - пояснял Достоевский - , что если исказишь Христову веру, соединив ее с целями мира сего, то разом утратится и весь смысл христианства, ум несомненно должен впасть в безверие, вместо великого Христова идеала создается лишь новая Вавилонская башня. Высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо, и под видом социальной любви к человечеству является уже не замаскированное презрение к нему."<sup>2</sup>

Осуществимость программы Великого инквизитора уже содержится как намек в заключительной речи героя "Записок из подполья". Его заявление о вымирании живой струи куль-

<sup>1</sup> "Ф.М. Достоевский. - Статьи за 1845-1878 годы". М.-Л., М.-Л., 1930, стр. 526.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т.15, стр. 198.

туры в декадентском обществе и об опасностях, связанных с этим процессом, как-то предвосхищает процесс вырождения гуманизма в трактовке Великого инквизитора:

"...все мы про себя согласны, что по книжке лучше. И чего хотимся бы инста, чего блажи, чего просим? Сами не знаем чего, нам же будет хуже, если наши блажные просьбы исполнят. Ну, попробуйте, ну, дайте нам, например, больше самостоятельности, развяжите любому из нас руки, расширьте круг деятельности, ослабьте опеку, и мы...да уверяю же вас: мы тотчас же попросимся опять обратно в опеку."<sup>1</sup>

Для Достоевского вопрос о гуманизме был неотделим от проблемы культуры, которая, в свою очередь, мыслилась в тесной связи с проблемой о природе человека. Живая культура приносит человеку свободу от отчуждения. Вырождение культуры есть вернейший залог неизбежной опеки над человеком.

Последнее слово Достоевского о культуре и гуманизме — слово о вреде культуры, оторванной от живительных соков народного духа и творчества и об опасностях лже-гуманизма, основанного на неуважении к человеку;

— слово о необходимости культуры, укоренившийся в полном и полноценном человеке, осуществляющем закон гуманизма, единственный закон сохранения людского рода.

"...всякий организм существует на земле, чтоб жить, а не истреблять себя. Наука определила так и уже подвела довольно точно законы для утверждения этой аксиомы. Человечество в его целом есть, конечно, только организм. Этот организм бесспорно имеет свои законы бытия. Разум-же человеческий их отыскивает."<sup>2</sup>

В таком направлении и в таких условиях культура может идти рука об руку с наукой, в защиту и на пользу высшего дела, именуемого человеком.

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 5, стр. 178.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский, Письма, т. 4, стр. 5.



М и л и в о е Н о в а н с в и ч

## К ВОПРОСУ О СИСТЕМЕ ОБРАЗОВ В "БРАТЬЯХ КАРАМАЗОВЫХ"

### I.

По вопросу о системе образов в разных произведениях Достоевского написано немало исследований. Возможно есть исследователи, считающие этот вопрос разрешенным, особенно в контексте того признания, которое в современном достоевсковедении получила "бахтинская школа". Тем не менее нам представляется, что "последнее слово" в данной области далеко не сказано. В частности, специалистами по Достоевскому совсем обойдена проблема воздействия отдельных положений кантовской гносеологии, этики и философии истории на продуманность интересующей нас концепции русского писателя. Речь идет об использовании Достоевским кантовских основополагающих тезисов об идеальном пространстве и времени, о мире "явлений" и "вещей в себе", о "гипотетическом" и "категорическом императиве", о "свободной личности", исполняющей свои "обязанности" для "блага других", о "моральной религии", не требующей материальных доказательств существования бога, о личном примере земного пути "Учителя Евангелия", противостоящем "статутарной" религии с ее установкой на авторитетность "чуда", "тайны" и "благодати", о постепенном движении человечества по пути прогресса и возрождения с целью преодоления "изначального зла". Кантовская "схема" воспринята Достоевским уже в "Преступлении и наказании" и "Идиоте", однако по разным соображениям в этих романах она не реализована до конца. В первом из названных романов действительность учения о "категорическом императиве" показана лишь выборочно, - в судьбе "возрожда-

щегося" убийцы Раскольникова. В "Идиоте" же более последовательному усвоению кантовской "схемы" помешала сюжетная линия с Мышкиным - "миллионером", вследствие чего часть разоблаченных героев "феноменального" плана в дальнейшем продолжала оставаться на событийной сцене в более или менее нейтральных статусах /группа "нигилистов", однако и герои "наживы" вроде Птицына/, тогда как якобы "возрожденный" герой Ганя Иволгин сохранил определенные связи с поведенческой философией мира "явлений" в последующих частях романа. Однако именно "Идиот" указал на структурную невозможность продолжения не только истории "возрожденного" героя, но и истории "христоподобного" героя; недаром поэтому в одной из предполагаемых версий продолжения "Братьев Карамазовых" Алеша "возвращается спать в монастырь", "окружает там себя толпой детей, которых он до самой смерти любит и учит и руководит ими",<sup>4</sup> то есть занимается как раз тем, с чего в "Идиоте" начинается история Мышкина /эпизод, связанный с пребыванием героя в швейцарской больнице/, его "деятельной любви", его плодотворного контакта с миром "божиих детей" - "птичек". Наиболее полное применение указанные кантовские учения получили в структуре "Братьев Карамазовых".

## 2.

Согласно названной "схеме", в "Братьях Карамазовых" выделяются три основных группы героев. К первой из них принадлежит герой мира "явлений", "феноменов", "среды". Вторую группу представляют собой "промежуточные герои", так или иначе переживающие свою вьюность /"испытание сатаной"/; данные в развитии. Они после окончания "пробы" остаются в первой группе или же, будучи готовыми к "возрождению",

<sup>4</sup>Ф.М. Достоевский, "Полное собрание сочинений в тридцати томах", т. 10, кн., 1878, стр. 488.

постепенно примыкают к героям третьей группы. В третьей группе пребывают "христообразные" герои и их спутники, являющиеся прообразом подлинного сообщества будущего. Особняком стоят герои, которых убивают /Федор Карамазов/, которые кончают жизнь самоубийством /Смердяков/ или же умирают в молодом возрасте /Илюша Снегирев/. По вполне понятным причинам на этих героев не распространяется окончательный моральный приговор. Однако их сюжетобразующая функция весьма заметна, "тайные" повороты сюжета даже немислимы без эффекта их законченных историй. Так, историей кончины Федора Карамазова предопределяется разность статусов и путей его законных сыновей. Самоубийство Смердякова способствует разгадке образа Ивана Карамазова, определяя итоги учения последнего о "человекобоге", провозглашенного в статье "Геологический переворот". Наконец, смерть Илюши приобретает глубокую символическую окраску, раскрывающую как бы "последние истины" романа. По справедливому наблюдению В. Ветловской, Снегирев-сын предстает в роли "строительной жертвы", доказывая, что Алешино "здание, в основании которого лежит Илюша /.../ есть здание бесконечной жизни в отличие от здания Ивана, означающего, по мысли Достоевского, ~~смерть без всякой надежды на возрождение~~"; таким образом лишний раз засвидетельствована окончательная принадлежность Алеши и Ивана к двум разным группам героев, а вместе с тем истинность пути младшего и ложность пути среднего сына Карамазовых.

Первая группа героев "Братьев Карамазовых" весьма многочисленна и разнообразна. Ее основные признаки - рациона-

<sup>1</sup> В.Ветловская, "Творчество Достоевского в свете литературных и фольклорных параллелей. "Строительная жертва" в: "Миф - фольклор - литература. Л., 1978, стр. 113. - Восставший "за отца", маленький Снегирев как бы его "замещает" и таким образом вводит в "свой круг"; не случайно поэтому, что штабс-капитан называет сына "батушкой" /стр. 15, 190, 193, 194/.

лизм, позитивизм, прагматизм, бездуховность и преследова-  
ние лишь велений "гипотетического императива", то есть то,  
что Достоевский разоблачал на протяжении всей своей жизни  
как в художественных сочинениях, так и в публицистических  
трудах, вплоть до "Дневника писателя". К тому же, героям  
первой группы свойственны заданность /отсутствие внутрен-  
него развития/, некоторая наступательность характера и  
извечность существования; они живут лишь в "данный момент",  
не зная ситуации "порога", их прошлое не имеет существен-  
ного значения для их поведения в рамках фабулы, у них нет  
будущего, ибо оно несколько не отличается от их прошлого  
и настоящего. В наиболее широком плане к этой группе при-  
меняют представители "толпы", (единообразные и безличные)  
/ в сцене появления испанского кардинала в поэме "Белый  
инквизитор"; в сценах-откликах на "чудеса" Зосимы и его  
смерть, а также суда над Дмитрием Карамазовым/. В более  
узком плане выделяются несколько категорий героев первой  
группы. Во-первых, это герои "наживы", озабоченные лишь  
приобретением материальных благ /купец Самсонов, Лягавый,  
Трифон Борисович, Маврикий Маврикиевич, чиновник Перхотин  
и другие/. Во-вторых, к данной группе принадлежат предста-  
вители современной западной рационалистической науки, обо-  
званной установкой на сугубо логический и психологичес-  
кий подходы к человеку как к биологическому и физиологи-  
ческому созданию /"доктор из Москвы";<sup>1</sup> Ипполит Кириллович,  
Белякович и другие/; их символами являются (Бернар пре-  
зренный) и (Америка), которой Дмитрий Карамазов справедливо  
противопоставляет "русского бога", а их действительность сле-  
дует признать односторонней: медицина не лечит, поскольку  
не знает тайны всего человека, участники же психологичес-  
кого псевдинка в судебном зале не в состоянии докопаться

<sup>1</sup> Ср. в этом отношении противоположный образ доктора Гер-  
ценштубе, по сути не верящего в медицинские знания и  
действующего по велению "сердца".

до истины; заключающейся в том, что Дмитрий не мог убить отца, ибо его "сторожил бог".<sup>1</sup> В-третьих, сюда примыкают герои, воспитанные в духе западных /буржуазных/ общественных и политических теорий, разного рода "прогрессисты" позитивистского толка /Миусов; Аделаида Миусова-Карамазова, Варвара Снегирева/. Выделяются в этой группе, в-четвертых, и герои - "реалисты", страдающие "малосверием", отягощенные "мелочами жизни" /в силу чего они не способны видеть жизненного целого/ и занятые разного рода "проектами" /во главе с госпожей Хохлаковой/. Наконец, в-пятых, к миру "явлений" Достоевским прикреплены представители отдельных народов и национальностей /поляки Муссялович и Врублевский; еврей-ростовщики, у которых "учился" Федор Карамазов/, заинтересованные, по мнению автсра, лишь в материальной стороне жизни.

Среди героев вышеприведенной группы особое место занимают образы "нигилистов" - "социалистов" еврейского толка. Развивая кантовскую мысль из "Критики чистого разума" относительно необходимости защищать "молодые умы" от агрессивных действий "догматиков", Достоевский показал целую галерею подобных "псевдоучителей" и "псевдоучеников" /Иван Карамазов, Смердяков; Ракитин, Коля Красоткин, Смуров/, мировоззрение которых покоится, также как и мировоззрение Великого инквизитора, на идее власти "избранных" и подчинения всех остальных. Для Достоевского, размышляющего в пору работы над "Братьями Карамазовыми" в первую очередь о "русском социализме" и "русском боге", данный тип героев представлял особый интерес. Не случайно поэтому, что своими историями они приобщены не только к первой, но и ко второй и третьей группам, причем истории эти разворачивают-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, Л., 1976, стр. 355.

ся по-разному: Ракитин постоянно пребывает в первой группе, в которой и остается по истечении романного времени, Иван Карамазов из "промежуточной" позиции возвращается в мир "явлений", тогда как Красоткин и "русские мальчики" в итоге попадают в круг "христообразного" Алеши Карамазова.

*зудина*

### 3.

Если герои первой группы, принадлежащие "феноменальному" миру, находятся в безраздельной власти сатанинского начала при полной неосознанности своего положения /причем сам сатана, как явствует из главы "Черт Ивана Федоровича", выступает в роли их парадоксального разоблачителя на подобие кантовского "критициста"/, то для героев второй, "промежуточной" группы характерна ситуация "порога", "надрыва", то есть осознание в той или иной степени наличия "бесовского" в себе и, следовательно, необходимости сопротивления данному принципу. Здесь выделяются два типа героев, - герои "надрыва ума" и герои "надрыва сердца". Первые из них не выдерживают "испытания сатаной", причем для определения подобного вывода Достоевский широко пользуется приемом параллелей, аналогией и соответствий. Так, с одной стороны, Великий инквизитор, обнаруживший "тайную" связь "с ним",<sup>1</sup> то есть с сатаной, вместе с тем указывает, по меткому суждению В.Ветловской,<sup>2</sup> на аналогичную "тайну" автора поэмы о нем - Ивана Карамазова; средний же сын Карамазова в свою очередь передает эту "тайну" Смердякову - "псевдоученику". С другой стороны, характерно, что "надрыв ума" преодолевается Иваном лишь попытками рационалистического псеведения /"реалистические проекты", в том числе

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, Л., 1976, стр. 234.

<sup>2</sup> В. Ветловская, указ. соч., стр. 94.

связанные с судьбой брата Дмитрия/, чем определяется типологическая близость героя Катерине Ивановне, также озабоченной "проектами спасти Митю". Для указанных героев, равно как и для неудачного оппонента сатаны Ферапонта, нет иного выхода, как вернуться в мир "явлений". Иной путь стоит перед героями "надрыва сердца" Дмитрием Карамазовым и Грушенькой, также взаимосвязанными друг с другом. Путь этот только намечен, он еще не принял законченную форму, однако сон Дмитрия, в котором герой устремляется "к какому-то свету", "к новому зовущему свету" /в частности, весьма сходный со сном Алеши в главе "Кана Галилейская"/, указывает на то, что поединок с сатаной им выигран; об аналогичной судьбе Грушеньки свидетельствует тот факт, что в данном сне она фигурирует рядом с Дмитрием /"А и я с тобой, я теперь тебя не оставляю, на всю жизнь с тобой иду"<sup>1</sup>. "Надрыв сердца" Дмитрия Карамазова и Грушеньки есть не что иное, как внезапное откровение "категорического императива" в кантовском смысле, цель которого состоит в жизни "на благо других" /символика идеи страдания "за дите"/, чем героям уготован путь к миру "вещей в себе".

Несколько сложнее образ Лизы Хохлаковой, чья история в романе не завершена. В главе "Бесенок" она показана на распутье; ее "подлые" действия вполне осознаны самой героиней, однако наказанию подвергает она себя не перед другими, как это требует кодекс героев "надрыва сердца", а наедине с собой, чем напоминает Катерину Ивановну, также не рискнувшую "казнить себя" перед Грушенькой.<sup>3</sup> Тем не менее "испытание" молодой героини Достоевского в полном разгаре, его итог пока что нельзя предсказать. В этом заклю-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 14, Л., 1976, стр. 257.

<sup>2</sup> Там же, т. 15, Л., 1976, стр. 25.

<sup>3</sup> Там же, т. 15, Л., 1976, стр. 189.

чается суть художественной задачи писателя, выполняемой под знаком кантовского учения: процесс выбора между добром и злом, гипотетическим и категорическим императивом, миром "явлений" и миром "вещей в себе" постоянно продолжается внутри человечества, поскольку он, этот процесс, извечен.

#### 4.

В третью группу в "Братьях Карамазовых" Достоевским, как нами уже отмечено, зачислены "христовобразные" герои и их подлинные ученики. Это – мир "вещей в себе" в действии, характеризующийся "деятельной любовью", соблюдением законов "категорического императива", приобщением к "мирам иным" на подобие Христа и его апостолов; вместе с тем он вполне земной, и поэтому в состоянии представлять собою прообраз сообщества будущего, – своеобразного русского "христианского социализма". Согласно замыслу Достоевского, отправляющегося от кантовского положения из "Религии в пределах только разума" об "изначальном зле" и вместе с тем о существовании "задатков добра" в любом отдельном человеке, все герои данной группы без исключения /даже Зосима и Алеша/ должны пережить "испытание сатаной" и, подобно Христу, выйти из него победителями. Здесь также выделяются два типа героев, как и в предыдущем случае. С одной стороны, это герои вроде Маркела, "таинственного посетителя" и Зосимы, которые за пределами романного времени вдруг, безо всякой на то внешней побудительной причины, отвергли свою прошлую жизнь; их пример явно образцовый, свидетельствующий о том, что "христовобразность" является извечной категорией. С другой стороны, данную группу составляют также Алеша Карамазов и его "русские мальчики", выигравшие свои поединки с сатаной уже в пределах романного времени; перед ними открывается "широкая дорога" – "путь к бессмертию", в противовес "переулку" Ракитина, оставшегося пока прикре-

ленным к миру "явлений". Поскольку образ "русских мальчиков", кричащих в последней главе романа "Ура!" младшему из Карамазовых и дебатирующих вопрос о бессмертии предвещает "конец истории", в которой, согласно Канту, не существует свободы выбора /"Неприменно восстанем, неприменно увидим и весело, радостно расскажем друг другу все, что было",<sup>1</sup> то совершенно очевидно, что их сюжетные линии завершены, а "обещание" их продолжения являет собой лишь только довольно известный художественный прием. Завершенность эта, по мысли Достоевского, предстает итогом обстоятельного полифонического обсуждения всех доводов "за" и "против" в романе, знаменующем собой полное торжество идеи "ноуменальности" человека и человечества, в частности "русского человека" и "русского общества" в будущем.

5

В задачу данной статьи, разумеется, не входила попытка четкой систематизации всех героев "Братьев Карамазовых"; наряду с этим, за ее пределами остался вопрос с взаимосвязанности наследия Канта и творчества Достоевского в целом.<sup>2</sup> Мы исходили лишь из итогов полифонического разбора проблематики романа Достоевского, из того, что, вопреки положения М. Бахтина, соотносено с "владычествующей идеей", дающейся всегда "в загадке",<sup>3</sup> то есть со сложной струк-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Полное собрание сочинений в тридцати томах, т. 15, Л., 1976, стр. 197.

<sup>2</sup> См. об этом книгу Я. Голосовкера "Достоевский и Кант. Размышления читателя над романом "Братья Карамазовы" и трактатом Канта "Критика чистого разума"/М., 1963/, а также полемику с его положениями в книге А. Гулыги "Кант", М., 1977, стр. 287-293.

<sup>3</sup> См. план "Жития великого грешника" /"Документы по истории литературы и общественности. Выпуск первый. Ф.М. Достоевский", М., 1922, стр. 71-72.

турой "романа тайн", которая исследована далеко не в достаточной мере. Образцовое исследование этой темы возможно даст ответ на весьма наболевший вопрос с другим типе соотношенности, наблюдающейся в "Братьях Карамазовых", - с соотношенности идей Достоевского-художника и Достоевского-мыслителя и публициста. Однако это уже тема для другой работы, выходящей за рамки данной аргументации.

Т е л е с ф о р П о з н я к

КАТЕГОРИИ "СТРАХА" И "СТЫДА" В МИРОВОЗЗРЕНИИ  
ДОСТОЕВСКОГО

Категории "страха" и "стыда" вместе с категориями "свободы" и "страдания", принадлежат к наиболее существенным элементам мировоззрения Ф.М. Достоевского. До сих пор они не были удовлетворительно и специально рассмотрены, хотя и осознавалась необходимость их решения, правомерность постановки в контексте творчества русского писателя /школа Фрейда, М.М. Бахтин, в Польше уже в 1928 г. известный прозаик и критик Анджей Струг/.

Наиболее оправданной кажется культурно-антропологическая точка зрения на этот вопрос. Не подлежит сомнению, романы Достоевского являются не столько романами об идее, сколько - точнее - романами о человеке, поглощаемом идеей /Л.П. Гроссман/. Исторически, социально, культурно и психофизически оформившаяся личность становится здесь носителем идеи, точнее - важна не идея в абстракции, а идея в человеке и человек в идее. Следовательно, в частности - не страх и стыд как абстрактные психические реакции, а экзистенциальная роль этих факторов /инстинкт самосохранения и существенная видовая черта/.

Расматривание, хотя бы эскизное, названных двух категорий не как бинарных, а как семантически комплиментарных структур, дает возможность понять лучше некоторые аспекты философско-общественной мысли Достоевского. Существующие до сих пор интерпретации, содержащиеся в монографиях, ищущие

щие для этих единиц параллельных антонимических пар, не дают, как нам кажется, полного ответа на вопрос об их значении в творчестве автора "Преступления и наказания". Располагая сегодня возможностью исследовать вопрос в терминах семиотики культуры, следует напомнить, что страх и стыд принадлежат к числу основных норм поведения человека с древнейших времен. Сообразно с этим пространство культуры разделяется в диахронной и синхронной плоскостях на регулируемые страхом и стыдом, т.е. правово-административными и этическими нормами поведения. Страх знает и животное, стыд же является выделяющейся человеческой чертой и основой первых моральных предписаний человеческой группы. Несомненно, трансформация физиологии регулируется в значительной степени стыдом. Это правило применимо и к личности, и к группе, и к обществу.<sup>1</sup>

Автор "Преступления и наказания" выявил существенную роль названных категорий в механизме культуры XIX в. Встав перед феноменом распада традиционных систем /особенно позитивизма – под давлением не утратившего активность романтизма/ писатель изобразил отрицательные морально-общественные импликации этого распада. Его результат – идейный плюрализм и полифонизм, которые не являются для него целью и идеалом культуры. Это – данное, констатированное им положение вещей. Расшатанность умов и настроений он считал явлением переходным. Но именно потому и достойным пристального внимания, изучения в художественной лаборатории. Геометрическому равновесию петрифицированных систем, узаконенной добропорядочности, эпоха противопоставляла снова атрофию критериев добра и зла, волюнтаризм и стихию. Мир, построенный Достоевским являлся миром, в котором формула,

<sup>1</sup> Ю. Лотман, О семиотике понятий "стыд" и "страх" в механизме культуры. См.: Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970, стр.98-101.

гласящая; что "страх перед стыдом — высшая форма отрицания страха" /Лотман/ неспровергалась. И с этим миром он вступил в единоборство. Экспозиционистическое, в атмосфере скандала, срывание масок внешнего приличия, экспозиция бесстыдства как попытки найти противоядие для догматико-административных запретов — вот задачи, которые ставит Достоевский-аналитик. Он конструирует тест для раскрытия симптомов не только психофизиологического характера. Его интересуют гораздо сильнее последствия профанации вершинных ценностей, именно духовных начал человеческого существования.

В этих условиях страх станет для Достоевского категорией другого ряда, именно метафизического, как средство деификации, обожествления, ведущего к состоянию блаженства. Оно же, в свою очередь, невозможно без смирения и страдания, неизбежных спутников имманентной, безуспешно тормозимой человеческой греховности. Путаясь анархистских последствий волюнтаризма — стимула этой греховности — он призывал к взятию креста, избавляющего от трепета перед вечным проклятием. Таким образом, колесо страха и бунта, стыда и бесстыдства оборачивалось полностью, начинало вращаться, становилось порочным кругом.

Составные элементы этой экзистенциальной модели /она — жизнь и творчество писателя/ — и полное душевных потрясений детство, и отмеченный смертный приговор, и каторга, и эпилепсия, и перипетии личного характера, и бесконечные заботы о материальном обеспечении семьи, и отсутствие чувства безопасности.

Его персонажи, наделенные максимальной душевной восприимчивостью, постоянно чувствуют опасение перед концом существования и стремятся уйти от этого опасения в подполье, в умупомешательство, в разврат, в монастырскую келью. Истоки этого страха — в большинстве случаев — транс-

цеденты. Он олицетворяется персонажами бесов – носителей морального и метафизического зла, террора и разнузданности. Сообразно с традицией, дьявол является здесь носителем безстыдства. Мистический ужас от соприкосновения со сверхъестественностью чувствует Алеша Карамазов.<sup>1</sup> Этот страх приобретает форму бегства от униформизированной, обезличивающей системы, разрисованной в "Бесах" Шигалевым. Не менее опасно и своеволие, которым пугает Великий Инквизитор. Эрих Фромм определяет это явление "бегством от свободы". Как видно, тенденция центробежная наталкивается на центростремительную. От крайнего террора только шаг к крайней анархии. Появится двойничество, голядкины воцарятся в творческом сознании Достоевского.

Его герои включают и другие защищающие механизмы, руководящие процессом сталкивания в индивидуальное и общее подсознание напряжений, выступающих в тех культурных системах, в которых они функционируют. Один из основных, конечно, конформизм, доходящий до сакрализации даже наиболее абсурдной системы по убеждению или по соображениям мимикрии, для приобретения "защитной окраски". Макар Деушкин преклоняется перед чиновничьей иерархией, "табелью о рангах", как перед божественным институтом. В этой атмосфере, обоснованные метафизически "высшие соображения" оправдывают необходимость применения этически сомнительных средств. О таинственных истоках своих псевдополитических концепций говорят террористы из "Бесов" /Петр Верховенский/. Их "пятерочная система" базируется на увещании при помощи индивидуального террора даже сторонников /комплексивное убийство Шатова для цементировки всей конспирации/.

---

<sup>1</sup> В. Urbankowski, *Dostojewski - dramat humanizmów*. Warszawa, 1978, s. 317

нерируемое ситуацией системной опасности, играют у Достоевского скандалы. Прием скандала, вместе с приемом конклава, принадлежит к основным конструкционным элементам в его романах. Не служит он ни автоэкспрессии, ни карнавалуэтической интерпретации мира как самоцели /М.М. Бахтин/.<sup>1</sup> Скандал создает романисту удобную возможность продемонстрировать симптом мировоззренческого бесстыдства, мировоззренческого антиконформизма.

Отсюда тема бесстыдства у писателя приобретает форму религиозного богохульства. Таков смысл антитеистических высказываний "сциентистического анти-Христа"<sup>2</sup> – Ивана Карамазова во время его беседы с Алешей в трактире. Такой характер приобретает эксгибиционизм старика Карамазова в монастыре и "за коньячком", казуистика Смердякова, описание непристойных результатов разложения тела умершего старца Зосимы, весь рассказ "Бобок" с лейтмотивным призывом: "заголимся и обнажимся" / в условиях кладбища/, лямпинские порнографические картинки, брошенные им в корзину книгоношами, продающего евангелие и тп.

Крайнее моральное бесстыдство, однако, Достоевский демонстрирует охотнее всего на мотиве изнасилования ребенка. Об изнасиловании десятилетней девочки взрослым мужчиной рассказывает Разумихину Порфирий Петрович, снит об этом Свидригайлов, говорит в исповеди "У Тихона" Ставрогин.

Не менее бурной демонстрацией бесстыдства являются у писателя нарушения норм приличного поведения в обществе. Стоит вспомнить пикантные игры в гостининой Настасьи Филипповны, истерику вдовы Мармеладова на поминках по мужу с

<sup>1</sup> М.М. Бахтин, Проблемы Достоевского, М., 1956, стр.208–41.

<sup>2</sup> D. Kułakowska, Dostojewski – dialektyka niewiary. Warszawa, 1981, s.135

с оскорблением гостей и пр. Вершиной бесцеремонного обращения с общественными нормами, стоящего на грани патологии, являются, конечно, выходки Ставрогина, кусающего в салоне губернаторское ухо, мечтающего о совершении грандиознейшего позорно-мерзского, бесчестного поступка, о котором человечество помнило бы тысячелетия, отказывающегося по идейным соображениям от дуэли как формы защиты личной чести.

У автора "Бесов" выступает тоже форма бесстыдства, которую можно назвать эстетическим турпизмом, т.е. культом эстетического уродства, приобретающим форму дезавуирования сублимированных эстетических ценностей в высказываниях отдельных персонажей /например, Петра Верховенского/. Внимание к больной красоте в духе традиций барокко и романтизма проявляется у Достоевского тоже в открытой фиксации темой распятия на кресте и смерти как проявления человеческой, физической, беспомощности. Известно, какое эстетически потрясающее впечатление произвела на писателя картина Ганса Гольбейна-Младшего, изобразившего труп Христа с суровым реализмом, без "канонического благолепия".<sup>1</sup> В его романах немалое количество персонажей физически и душевно увечных. Мария Лебядкина – хромоножка, Мышкин и Смердяков – эпилептики, Лиза Хохлакова – садистка, цинически признающаяся, что она охотно смотрела бы на муки казненного ребенка, хладнокровно при этом поглощая мороженое. Петербург Достоевского – город мрачный, город нищих, грязных кварталов.

Эта установка на эстетическую абнегацию имела определенные литературные последствия для самого автора. Он опровергал существующие понятия о гармонически построенном романе, предлагая читателю контакт с дионисическим "бесстыдным", какофоническим нагромождением элементов, каким-то почти варварским конструкционным хаосом, в котором нелегко найти четкую, последовательную, объединяющую концепцию.

<sup>1</sup> Л.П. Гроссман, Достоевский, М., 1962, стр. 404-407.

Конечно, она выступает в его прозе. По схеме, восходящей, несомненно, к средневековому ораторскому искусству и схоластическим диспутам, Достоевский сталкивает объективно точки зрения про и контра. Писатель не отказывается при этом от выражения своего заключения. После демонстрации тезиса и антитезиса он переходит к синтезу даже при самых больших расхождениях спорщиков, полемизирующих друг с другом и с собой, даже тогда, когда Осанну поет Дьявол. Синтез неизбежен у Достоевского даже тогда, когда приходится ему контраргументацию передвинуть на иррационалистическую плоскость. Формула Раскольникова, которую проверяют все персонажи — от "Записок из подполья" по "Братьев Карамазовых" — опасна потому, что она неопровержима в дискуссии, пользующейся категориями "чистого разума". Именно "чистый разум" ставит человека перед лицом ужасов морального вакуума. И хотя христология Достоевского не является "библией нищих" кантианства, тем не менее в этом пункте она приобретает кантовский оттенок.<sup>1</sup> В "Критике чистого разума", как известно, находится откровенное признание: "Я должен отложить науку, чтобы оставить место для веры". Боязнь перед последствиями "чистого", "разумного" волюнтаризма могут преодолеть только лишь страдания кающегося грешника. Они способны довести личность и чиновничество к обожествлению, деификации как высшей стадии человечности. Страху, которого не в состоянии победить бесстыдство беспринципности, противопоставлен здесь "божий страх" /**timor Dei** /, а не тревожное коленопреклонение перед институтами, даже теми, которые узурпируют право говорить от божьего имени.

Русский писатель осмеивает унаследованное от западно-европейского рыцарского средневековья чувство чести, "гоно-

<sup>1</sup> Е. Голосовкер, Достоевский и Кант, М., 1963.

нора", т.е. чувство страха перед стыдом. На первом месте он ставит смирение и самоуничтожение /" смиришь гордый человек"/ как мнимое достоинство миллионов "незлюбивых" мужиков Мареев, мужиков-богоносцев. И этот "страх перед стыдом" был у писателя страхом перед отсутствием покорности в мистическом смысле – перед "почвой".

С прямым апофеозом смирения мы сталкиваемся почти во всех произведениях Достоевского наряду с изображением бунта. Исключение составляют "Записки из подполья" и "Идиот", где полемика ведется путем приведения аргументов оппонента к абсурду. Диалогический контекст, в котором выступает в них положительное авторское слово, не нейтрализует полностью смысл этого слова, перекликающегося во многом с публицистикой "Дневника писателя". Поэтому в "Бесах", в описании поединка Ставрогина с Гагановым разоблачается институт дуэли, искусственно пересаженный на русскую почву. Повествователь открыто иронизирует над чересчур большим чувством стыда за отечественную историю на уроке в элитарном военном училище у курсанта Гаганова, когда тот узнает, что во времена Московской Руси царь мог приказать выпороть розгами даже боярина, вместо того, чтобы, по-просту, отрубить ему голову, как это делали на Западе. Гаганов смертельно обижен на Ставрогина, когда тот на поединке нарочно стреляет поперх его, противника-дуэлянта, головы. Отказывается от своего выстрела на дуэли – но по совершенно другим причинам – гвардейский офицер, будущий старец Зосима. Дело здесь в проявлении "истинной", т.е. в духе положительной христологии, отваги и гордости. Это "истинное" бесстрашие демонстрируется ярче всего Раскольниковым, но не тогда, когда он становится "философским" убийцей, сверхчеловеком "на час", а в момент его публичного показания и целования оскверненной бесстыдными грехами, богоносной земли. Таков мистический и символический смысл земного поклона Зосимы,

противопоставляющего гордость смирения "отваге" святотатств старика Карамазова, не ведающего ни чувства греха ни радости покаяния. Отрицательное впечатление, произведенное разложением земных останков святого старца, сразу же "уравновешивается" писателем видением Каны Галилейской и, опять же, ритуальным целованием Земли-Матери, совершенным целомудренным Алешей. С перверсионными образами деморализации и раздвоенности Достоевский контрастирует идиллию детства, семейного очага, как источника морального возрождения. — С эстетическим турпизмом — веру в то, что "красота спасет мир" /Илюша, речь у камня Алеши, "Идиот"/.

В итоге опасению перед алиенированными институтами, перед тайной жизни, Достоевский противопоставляет бесстыдство не только по практическим соображениям / или садомасохистическим/, но также с целью защиты культуры креста и страдания в духе не официальной церкви, а в градации русского старчества и сообразно со своим опытом "дитяти века", "века сомнения и неверия", осознающего смысл "бесстыдной", "бесстрашной" борьбы со злом во всех его проявлениях.



Л а с л о К а р а н ч и

РОЛЬ РАССКАЗЧИКА В ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ДОСТОЕВСКОГО

В современных методах анализа эпического произведения особое значение приобретает та категория художественной организации творения, которую можно обозначать терминами: роль, поведение и точка зрения рассказчика.

В настоящем докладе мне хотелось бы коснуться не столько разных вариантов роли рассказчика, сколько причин и последствий своеобразного поведения повествователя в психологическом методе Достоевского.

В своих произведениях Достоевский дает превосходные образцы самого "конкретного", самого непосредственного и самого углубленного психологического анализа в форме авторского рассказа так же, как и в форме рассказа от первого лица Преступление и наказание, или Вечный муж, с одной стороны, Записки из подполья или Кроткая, с другой/. В произведениях, написанных в форме рассказа от третьего лица, значительная роль принадлежит внутренним монологам героя или героев, сближающим психологический метод таких произведений с методом Толстого. Записки же или Кроткая представляют собой, по существу, внутренний монолог, распространяемый на весь объем произведения и достигающий той же "толстовской" полноты, детальности и глубины психологического рисунка.

Психологизм Достоевского, однако, в большинстве его произведений оказывается не /или не только/ конкретным и непосредственным, а скрытым, опосредственным, "зашифрованным", недосказанным, неаналитическим. В его произведениях автор и рассказчик — чаще всего не одно и то же лицо. К рассказу от имени "всеведущего", "непогрешающего" автора

Достоевский прибегает сравнительно редко.<sup>1</sup> Несравнимо чаще он дает возможность увидеть душу персонажей лишь "в разрезе".<sup>2</sup> В связи с этим многие его персонажи и психологически значительные ситуации остаются загадочными и могут поддаваться самым противоречивым толкованиям. Таков, прежде всего, Ставрогин, о котором Достоевский сам отметил, что "весь этот характер записан /.../ сценами, действием, а не рассуждениями."<sup>3</sup> Но таковы и Аглая в Идиоте, Версиков в Подростке, да в некотором смысле, как указывает В. Кирпотин, даже Алеша в Братьях Карамазовых<sup>4</sup> — и многие другие герои Достоевского.

В целях такого психологизма писатель использует разные приемы: вводит своеобразного, "подставного" рассказчика, мало участвующего в действии и слабо ориентирующегося даже во внешних событиях, не то, что во внутренней жизни других лиц и нередко умеющего судить о ней лишь по внешним признакам /Бесы, Братья Карамазовы/; своеобразный вариант этого типа рассказчика представляет в Подростке Аркадий, играющий в происшествиях более деятельную роль, но не всегда понимающий происходящее вокруг него и мало вникающий во внутреннюю жизнь других, более важных героев. В произведениях, написанных от третьего лица, Достоевский часто прибегает к приему "авторских умолчаний", к отказу от ожидаемых читателем авторских объяснений. Эту тенденцию можно наблюдать уже

<sup>1</sup> Выражение самого Достоевского, в связи с работой над романом Преступление и наказание. /Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. 7, Л., 1973, стр. 149.

<sup>2</sup> Л.А. Иезуитова. Творчество Леонида Андреева 1892-1906. Л., 1976, стр. 117.

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. XII, Л., 1975, стр. 185. /Письмо Ф.М. Достоевского к М.Н. Каткому от 8 /20/ октября 1870 г./.

<sup>4</sup> В.Я. Кирпотин. Мир Достоевского. М., 1980, стр. 236.

в Преступлении и наказании. В общем в этом романе повествователь дает весьма подробную характеристику внутренней жизни главного героя, но об остальных говорит меньше, да и Раскольникова он раскрывает не совсем: так, "глубинных" причин неприязни Раскольникова к Свидригайлову и Лужину /то, что он видит в них себя как бы в кривом зеркале/, прямо не объясняет, а дает почувствовать лишь косвенно. Несравнимо чаще встречаемся с отсутствием "интроспективного" психологического анализа в Идиоте, при чем не только в характеристике особенно загадочной по своей натуре Аглаи, но и в изображении внутреннего мира Мышкина: о том, например, что Мышкин предчувствует неизбежность убийства Рогожиным Настасьи Филипповны, читатель может лишь догадываться. Часто для психологической характеристики Достоевский использует диалоги. Есть случаи, когда Достоевский-рассказчик, словно переселяется в своего героя, находящегося в необычном и загадочном душевном состоянии; в подобных случаях, как мы еще увидим, тоже возникает своеобразный, но, во всяком случае, не "всесторонний" аспект психологического рисунка.

Очевидно, Достоевский, как правило, совершенно сознательно и намеренно "пренебрегает" так часто традиционным психологическим анализом. Причины такого систематического и странного "пренебрежения" могут быть разные. Бывает, что данное место или текстовая единица произведения по своему значению, объему или построению просто не выдерживает более подробного психологического анализа. Так, в диалогах, у Достоевского идейно и психологически исключительно напряженных, особенно мало места для останова ради психологического углубления. Возможны случаи, когда писатель не желает все открыть читателю, заставляя его принять как можно более активное личное участие в "создании" произведения, в разгадке некоторых внешних или душевных тайн, тем самым усиливая и драматичность повествования.

Однако, Достоевский, в основном руководствуется другого рода причинами. Такая причина, в конечном счете: своеобразное понимание Достоевским человека как нравственно-психологического существа. Достоевский выступает против чисто рационалистической трактовки человеческой личности.<sup>1</sup> Из теоретических высказываний и из художественной практики писателя одинаково явствует, что человек для него — существо крайне противоречивое, неустойчивое, загадочное для посторонних и не всегда понятное для самого себя. Достоевский считает, что у человека "широкая натура", в которой одинаково укладывается и добро, и зло. Человек, по Достоевскому, "редко бывает похож на себя",<sup>2</sup> однако, зло таится в нем особенно глубоко.<sup>3</sup>

Такое противоречивое и греховное существо, конечно, трудно поддается, с одной стороны, познанию, а с другой стороны, нравственному выпрямлению, моральному совершенствованию, тем более самосовершенствованию. Из этих представлений о человеке вытекают и основные принципы психологизма Достоевского. Человек для него "тайна": которую "надо разгадать",<sup>4</sup> но писатель глубоко осознает, что "законы человеческого духа столь еще неизвестны, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей, ни даже судей окончательных".<sup>5</sup> Вряд ли будет преувеличением сказать, что большинство психологических явлений, интересующих писателя, находится как бы вне сферы компетентности постороннего наблюдателя. Это — "неправильная", иррацио-

<sup>1</sup> Н.М. Чирков. О стиле Достоевского. М., 1963, стр. 67.

<sup>2</sup> И.В. Страхов. Психологический анализ в литературном творчестве. ч. II. Саратов, 1974, стр. 3-4.

<sup>3</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. XI, СПб., 1895, стр. 248.

<sup>4</sup> Цитировано по книге : С.М. Соловьев. Изобразительные средства в творчестве Ф.М. Достоевского. М., 1979, стр. 13.

<sup>5</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. XI, СПб., 1895, стр. 248-249.

нальная, болезненная, раздвоенная, несознательная психология острых, крайних, кризисных переживаний и состояний. Такой психологии требует, впрочем, также и острота и трагический характер поставленных в произведениях Достоевского нравственно-философских проблем. Это уже – в отличие от психологии героев современных Достоевскому писателей – подлинная "глубинная" психология. Если согласиться с венгерским литературоведом Й. Мезеи, называющим "глубинную" психологию "скептическим психологизмом",<sup>1</sup> то покажется совсем неслучайным, что Достоевский питает непреодолимые сомнения к психологической познаваемости человека. На вопрос, занимавший и до сих пор занимающий многих писателей: имеет ли право художник заглядывать в душу своих героев, Достоевский дает такой ответ: художник не может и не обязан знать всю подноготную своих персонажей. Одна из непосредственных причин "зашифрованности", "сигнального" характера психологического метода Достоевского сводится именно к этому своеобразному психологическому скептицизму и агностицизму художника, восходящим, в свою очередь, к самой природе интересующих его психологических явлений и к общей концепции человеческой личности.

Человек для Достоевского, однако, как было отмечено, существо не только иррациональное, необъяснимое, находящееся во власти болезненных душевных потребностей и подсознательных побуждений, но, следовательно, и существо, трудно поддающееся нравственному совершенствованию. Достоевский далек от нравственно-психологического – чтобы не говорить: педагогического – оптимизма Толстого. Питая сомнения не только к психологической познаваемости, но, следовательно, и к возможности нравственного просветления человека, тем самым Достоевский проявляет скептическое отношение и к собственной

<sup>1</sup> Mezei József. A magyar regény. Вр., 1973, 499.

нравственно-религиозной проповеди.<sup>1</sup> Этот скепсис свойственен прежде всего не Достоевскому-мыслителю или публицисту, а Достоевскому-художнику, подходящему к проблемам не в отвлеченно-философском плане, а, так сказать, лицом к лицу с действительностью. Этим, повидимому, объясняется, что Достоевский ни одного из своих героев, первоначально не подвластных его нравственно-религиозному учению, не доводит до окончательного просветления, до полного приятия этой идеологии. Справедливо замечание одного из современников Достоевского, согласно которому "Достоевский был такой искусный диалектик, что иногда весьма трудно сказать, где он убедительнее, там ли, где он побивает свою теорию, или там, где ее проводит и отстаивает".<sup>2</sup> Достоевский сам говорит себе, что он "дитя неверия и сомнений".<sup>3</sup> Совершенно зако-

<sup>1</sup> Вопросы о значении авторских сомнений в формировании творческого метода Достоевского я коснулся уже в статьях "A pszichológiai ábrázolás néhány problémája Dosztojevskij műveiben", Acta Univ. Debreceniensis, t. VI, 1960, 299-319/резюме на русском языке/и "К проблематике писательской манеры Достоевского"/Slavica, № I, 1961, стр. 135-155/. Несколько лет тому назад я наткнулся на преинтересное замечание современника писателя В.К. Петерсена о том, что Достоевский "являет в себе чрезвычайно интересный тип верующего вопреки самым отчаянным сомнениям" и держащего "глубоко заглядывать в бездны отрицания", чем критик и объясняет силу и своеобразие психологизма художника /Литературный журнал, 1881, № 6, стр. 376-377; цитировано по книге: Достоевский, т. XV, Л., 1976, стр. 508-509. См. также замечание В.Я. Кирпотина о том, что "Достоевский был человеком верующим, или, во всяком случае, старался верить в бога, насильно подавляя свои сомнения" /В.Я. Кирпотин. Мир Достоевского, стр. 324/ или рассуждения М. Гуса о том, что Достоевский "то отрицал смысл человеческого существования и возможность "земного рая", то признавал их" /М. Гус. Идеи и образы Ф.М. Достоевского. М., 1971, 22/.

<sup>2</sup> Слова С.А. Андреевского цитированы по книге: Д.Н. Овсяннико-Куликовский. История русской литературы XIX века. т. IV, М., 1910, стр. 286

<sup>3</sup> ЦГАЛИ, фонд 212, № I/9, л. 68.

номерно, что такой, полный неверия и сомнений художник всячески пытается уклоняться от непосредственного выражения собственного мнения, всячески стремится к устранению собственной личности из своих произведений. Последствием этого стремления оказывается и известная "полифоничность" романов Достоевского,<sup>1</sup> "растворение" авторского "голоса" в совокупности относительно самостоятельных и равноправных голосов его героев, воплощающих различные идеи, различные элементы, варианты, противоречия этих идей. И все это делается в рамках произведений, в которых "идея" составляет не только цель художественного изображения, но предмет и даже "материал" для изображения.<sup>2</sup> Однако совершенно понятно и закономерно и то, что автор, отказывающийся от прямого выражения своего мнения в идейно значительных проблемах, не желает сообщить свои объяснения и насчет внутренней жизни своих героев — носителей поставленных или противопоставленных им идей — ведь это означало бы изменить принципу закономерной и обязательной, с его точки зрения, объективности. "Беспристрастие" Достоевского в идейных вопросах излучается на его повествовательную манеру,<sup>3</sup> а, следовательно, и на его психологический метод, тем более, что "объективности" последнего способствует, как видели, не только скеп-

<sup>1</sup> Споры вокруг "полифонизма" Достоевского продолжают со времени первого издания книги М.М. Бахтина. /Проблемы творчества Достоевского, Л., 1929/ вплоть до наших дней. В свете психологического метода Достоевского эта теория кажется весьма убедительной.

<sup>2</sup> М.М. Бахтин. Проблемы творчества Достоевского, стр. 38. Г.И. Чулков. Как работал Достоевский над романами. М., 1939, стр. 326.

<sup>3</sup> О том, что Достоевский /в романе Идиот, в одном из наиболее проблематичных с точки зрения композиции и авторского поведения произведений художника / не дает последовательного изложения действия, пишет Г. Фридендер /Реализм Достоевского. М.-Л., 1964, стр. 263 и 269./.

тическое отношение художника к своему учению, но и склонность его к своеобразному психологическому скептицизму, впрочем, усиливающему диалектический характер мышления и художественного метода.

С точки зрения художественного новаторства Достоевского и художественного эффекта, создаваемого его произведениями, особенное значение имеют и особенного внимания заслуживают те случаи, когда, рассказчик, не желающий анализировать душевный мир героев от своего имени, как бы вживаясь в /чаще всего совсем необыкновенное/ душевное состояние своих героев, дает возможность увидеть их внутренний мир, окружающую действительность или данную психологическую ситуацию через их восприятие, их глазами. Душевные состояния персонажей Достоевского, а, следовательно, и восприятие ими внешней действительности, могут быть не совсем или совсем не ясными не только для повествователя, но и для них самих. Герой повести Двойник, г-н Голядкин все более утрачивает связь с действительностью, в его сознании реальные впечатления от внешней жизни переплетаются с порождениями его больного воображения. В Идиоте Мышкин, в болезненном состоянии перед припадком, /знаменитая 5. глава II части/ как бы сквозь туман воспринимает окружающий его мир. Аглая, насколько можно судить, сама не вполне понимает свое тяготение к Мышкину и одновременное желание издеваться над ним. Рассказчик же, по известным уже причинам, не разбирающийся в переживаниях своих героев, вместо конкретного анализа или объяснения этих переживаний сообщает о них как бы в чисто эмпирическом плане. Примерно то же происходит и в некоторых произведениях Достоевского, не писанных от первого лица и таким образом, непосредственно отражающих точку зрения героя-рассказчика /в частности, в рассказе Кроткая, где о самоубийстве женщин и о его причинах рассказывается устами мужа, находящегося еще под непо-

средственным впечатлением происшедшей трагедии и постепенно осознающего себя виновником смерти жены/. В таких произведениях нетрудно обнаруживать признаки своеобразной психологической импрессионистичности и натуралистичности. Это, конечно, импрессионизм и натурализм, так сказать "от героя". Эти признаки сказываются не только в подмене авторской точки зрения аспектом, свойственным герою, не только в том, что действительность показывается как впечатление героя, но и в реальном, или кажущемся отсутствии всяческой художественной "трансформации": обобщения, систематизации, даже всякого рода сокращений и "уплотнений". Душевный мир героев в подобных случаях воспроизводится совершенно непосредственно, как бы с магнитофонной пленки: в результате отсутствия авторского вмешательства получается настоящая "психограмма", предвещающая известные тенденции психологизма нашего века: литературу потока сознания.

При отсутствии интроспекции рассказчика, при раскрытии душевного мира персонажей "в разрезе" необычайно повышается роль контекста и "подтекста". Душевные процессы, да и отдельные моменты внутренней жизни героев Достоевского не могут быть поняты без учета не только их непосредственного окружения, но и более отдаленных во времени и пространстве мотивов, намеков, невысказанных связей и скрытых сопадений. Для того, что понять характер Ставрогина, соотношение Версилова с Ахмаковой или хоть бы "идею" Раскольникова и его "крушение", необходимо иметь представление о целой структуре данного произведения. Поэтому в исследовании психологического метода Достоевского анализ композиции его произведений, выделение принципов этой композиции приобретает особенную важность.

Эта, казалось бы, самая естественная задача вместе с тем и самая трудная и за нее до сих пор брались очень немногие. Есть мнения, согласно которым психологическая недосказанность характеров Достоевского, то, что он не объ-

ясняет до конца своих героев — одно из значительнейших художественных достижений писателя.<sup>1</sup> Однако этими мнениями вряд ли можно довольствоваться. Главная трудность заключается в разграничении намеренных умолчаний, мистификаций и композиционных эллипсов от "случайных" последствий творческой истории некоторых произведений Достоевского. Последние вряд ли могут служить источником художественных достоинств и образцом для преемников, как полагают некоторые исследователи. Прав В. Кирпотин, отмечающий неудачу некоторых исследователей доказать высокое совершенство Подростка и подчеркивающий, что в этом романе "все обосновано, даже если для обоснования приходилось вводить искусственные страницы и натяжки — но не все понятно даже исследователями, многие из которых не сумели найти принцип построения его сюжетно-фабульного действия и определить его специфические жанровые особенности".<sup>2</sup> Советский ученый имеет в виду не логику психологического строения, а общие принципы композиции, но между этими двумя категориями существует органическая связь и его положение может быть отнесено и к психологическому методу Достоевского. В основном еще не найден ключ к правильному пониманию психологического содержания его произведений. Этим, повидимому, объясняется поразительное многообразие в толковании не только собственно психологического, но и идеологического содержания романов писателя, распространение чисто, как говорится "импрессионистического" подхода к объяснению его образов и идей, нередко предаваемого самой отчаянной анафеме, но сравнительно редко заменяемого более точными и более достоверными методами анализа. В этой области требуются еще особенно тщательные и многосторонние основные исследования, опирающиеся на точное знакомство с текстом и его соотношений с контекстом.

<sup>1</sup> Такое мнение выразил О. Уайльд /Творчество Достоевского/. М., 1959, стр. 546.  
<sup>2</sup> В.Я. Кирпотин. Мир Достоевского. стр. 328,

Без таких исследований не может быть понятна и тематическая, "содержательная" сторона психологического новаторства великого художника.



## Д ъ ю л а К и р а й

### К ПОЭТИКЕ РОМАНА ДОСТОЕВСКОГО

Для человека XIX века адекватное действие предстает как попытка втиснуть время в пространство и ответственным образом анализировать его. Именно почувствовав это, стремятся Раскольников и Мышкин, Иван Карамазов и Ставрогин с крайней ответственностью, максимализмом /"быть или не быть"/ навести порядок среди истин и интуитивных догадок своей жизни. В то же время интеллектуальный герой Достоевского находится в "безвыборной", безысходной ситуации. По мысли самого Достоевского "неизбежно-необходимо, но невозможно действовать - условий для действия нет. Роман в конечном итоге становится не хроникой, возвращением времени в его русло, как действие трагедии Шекспира "Гамлет", а выражением асинхронности времени и пространства. Роман высвобождает человека из идеологического плена: предоставляя возможность переживания максимального в условиях эпохи экзистенциального и интеллектуального опыта, на человеческих судьбах /в движение проникающих в действительность сознаний, в несущем освобождение от идеологических пут опыте/.

Психологическая компетенция Раскольникова растет и возрастает пропорционально развитию романной истории, но тут повествовательная ситуация такова, что читатель привязан к внешним и внутренним поступкам героя, к его вербальным и жестовым движениям - при открытости позиции недеklarированного автора в функции повествования. В "Идиоте" положение несколько иное. Событие для главного героя до конца истории остается интеллектуально непроецируемым, а потому предметом последнего, самого коронного озарения, как самоубийство Свидригайлова в "Преступлении и наказании" для

Раскольников; последнее, однако, не приводит к сюжетному повороту, тогда как последнее узнавание приводит героя к такому же концу, как впоследствии Ивана узнавание от Смердякова истинного убийцы отца. И тут и там — разгадывать оттягивающийся до конца романых событий поступок, точнее, весть о поступке. Мышкину, как единственно компетентному герою, неясно: можно ли избежать ножа Рогожина, а если нет, как кого из двоих он убьет: его или Настасью? При полном владении Мышкиным интеллектуальным крутозором и нравственным объемом окружающих, психологически невозможно отгадать ход событийности самой жизни, складывающейся ежеминутно из экзистенциальных, нравственных и интеллектуальных движений людей.

Эта конечная психологическая некомпетентность при все более глубоком интеллектуальном и психологическом проникновении героев в экзистенциальный ход и смысл быта и бытия в связи с событиями, в которые они вовлечены или которые вызваны ими, остается главной темой и в последующих романах, при всем том, что сюжет каждый раз освещает совершенно новые стороны такого экзистенциального, интеллектуального и психологического положения человека в жизни. В "Подростке" уже сам факт озарения, интеллектуального прозрения человека станет центральной темой романа. Мечтатель для себя незаметно из стремления стать Ротшильдом становится страстным исследователем людских отношений и психологических биографий — в том числе и своей биографии, почему и сольются в нем самом повествовательные и сюжетные нити.

В романе "Бесы" интеллектуальное и психологическое озарение героя тоже перманентно, но окончательное прозрение, могущее побудить главного героя — как в свою очередь и других, и особенно Шатова и Кириллова — к иным действиям, могущим предотвратить катастрофы, так же опоздает, как и в "Идиоте" или впоследствии в "Братьях Карамазовых", при не меньшей со стороны главного героя интеллектуальной бдитель-

ности, нравственной ответственности и психологической проницательности. Разница в другом.

Ставрогин вступает в сюжетную биографию как высоко ответственный интеллект не только за высказанные или представляемые им идеи, отношение к которым само по себе могло стать центральной проблемой романа, как это почти во всех больших романах Достоевского, но и как ответственный за идеи своих учеников, со своей стороны развивавших его идеи не в сторону большей интеллектуальной глубины, а большей идеологической односторонности, не в сторону расширения большей нравственной ответственности и соответствующей психологической углубленности, а в сторону романтизации и морализации, соответственно провинциальным условиям и размерам общественного и умственного быта.

Собственно все усилие Ставрогина и направлено отчасти интуитивно, а отчасти и сознательно — притом чем дальше, тем с большей компетентностью и меньшими просчетами — на то, чтобы дать отпор такой всеобщей идеологизации как экзистенциальным, так и интеллектуальным или нравственным проблемам, возникающим и не отменяющимся с момента его прихода до самоубийства. При том, что в его окружении постоянно превращаются интеллектуальные сдвиги в идеологические, нравственные в моральные, Ставрогин мечется из одной стороны в другую, чтобы предотвратить такой процесс, а в то же время его поступки внутренние и внешние — оказываются — на психологическом внутреннем и жестовом внешнем уровне — сами противоположными, антиномичными, неуправляемыми. Нехватающий в ситуации Ставрогина избыток нравственной силы — беспокойства — будет в конечном счете спасительным для Ивана в "Братьях Карамазовых". Колебание Ивана между интеллектуальной, нравственной и экзистенциальной ответственностью, при всем том, что приведет к неизбежной катастрофе, несет с собой и познание бытия, и перспективу возможности для человека воспользоваться приобретенным опытом, сделать первые шаги соот-

ветственно приобретенному опыту – и тут не исключение ни один из братьев, хотя и каждый по-своему приходит к такой победе над собой и над жизнью.

В отличие от Ивана, у Ставрогина не преодолена интеллектуальная сверхзаинтересованность и даже любопытство в пределах, до которых человеческая натура растяжима в сторону добра и зла, до каких пределов толкает идеологическая увлеченность Верховенского, Шатова, Кириллова; бесчисленные эксперименты над своей натурой, выступающие в романе как противоположные поступки, жесты, мысли; Ставрогин не менее беспечно готов экспериментировать, как и Мышкин, с людьми в определенных психологических состояниях – Мышкин ради преобразования человека, Ставрогин – ради авторитарного познания. Притом добро и зло в его ситуации крайне зыбки, неопределенны, к тому же он попал в водоворот чужой активности, которая с первого до последнего момента диктует темп ответным поступкам Ставрогина.

Психологическая самопередача ответственности почти недостижима ни в ситуации Мышкина, ни в ситуации Ставрогина, безразлично, в какой пропорции тот или другой причастен к управлению теми процессами, которые психологически происходят тут – в "Идиоте" – или там – в "Бесах". Начиная с "Подростка", в романах Достоевского психологическая ситуация углублена семейным, точнее отношением "отец – сын". Тем самым еще больше сближены психологические и интеллектуальные, нравственные и психологические жесты в функции сюжета, их взаимосвязь. Нравственная безошибочность суждений и рефлексов Ивана сближены с подобными же у Раскольникова, Мышкина и Долгорукого, с ними же сближает его стремление к максималистскому доведению интеллектуальной, нравственной и экзистенциальной ответственности человека-индивидуума до "микро"-психологической ментальности его. И тем не менее, точнее, именно потому является Иван удобным романном медлдумом, в ис-

тории которого можно проследить трагедии, проистекающие из органического невнимания к "живой жизни", притом — не по своей вине.

+

В главе "Братья знакомятся" Иван сталкивает Алешу с такими проблемами, которые в действительности подвергают сомнению взгляды старца Зосимы, отвергая не существование бога, а порядок мироздания, который если происходит от бога как организующего начала, как говорит Иван, для человека неприемлем. Человек "галактики" не может искоренить в себе сопутствующие его природе "нравственные" эмоции, чувство справедливости; и если в представлении Зосимы /о грядущей райской жизни/ "справедливо", чтобы мать растерзанного собаками ребенка могла простить генералу, то Иван в интересах человека не может смириться с такой божественной "справедливостью". Вопрос Ивана: почему бог устроил мир не так, чтобы генерал не мог разорвать собаками ребенка и чтобы, соответственно, не страдал невинный младенец и не была наказана дающая жизнь мать? Почему не стремятся Зосима и Алеша к тому, чтобы в соответствии с их теорией активной любви торжествовала человеческая справедливость, чтобы генерал простил ребенку, бросившему камень в его любимую собаку, — ведь "преступление" того меньше? Почему не генерал, а мать должна прощать? Где человеческое в "божественности" этого мира, громоздящего преступление на преступление? — повторяет Иван подспудный вопрос Раскольникова.

И ответ приходит как всегда в виде внутреннего психологического жеста, дающего непосредственное внешнее выражение эмоции, даже если она облекается в словесную форму. Алеша понимает основу учения старца, предлагающего ему начать свое нравственное усовершенствование и испытание своего призвания принятием ответственности в миру и в первую очередь в семье. Митя получает от Алеши желанный ответ. Иван

же удостоверяется в человеческой справедливости своих внутренних порывов, когда на рассказанную в ходе разговора в трактире историю получает от Алеши такой ответ, который как раз в том пункте доказывает справедливость рассуждений Ивана, где Алеша – незаметно для себя – в наибольшей мере опровергает учение старца: может ли человек вынести бесчеловечность, как бы крепка ни была его вера. И ответ, на который Иван надеется и который в самом деле получает, – что бесчеловечность вынести нельзя, – как раз потому приобретает для Ивана силу объективного доказательства, что формулируется не в системе логических выкладок, а исключительно психологически, на уровне эмоций, и именно таким смиренным человеком, как Алеша. Этот психологический эксперимент, эта "мышеловка" действительно доказывает основной тезис Ивана, что в конечном счете человек не может действовать наперекор своей онтологической /"галактической"/ природе. Глава "Братья знакомятся" – зеркальное отражение поэмы о Великом Инквизиторе, поскольку утверждает, что нанесенный онтологической природе человека урон не может быть нейтрализован, оправдан никакими идеологическими соображениями. В разговоре с Алешей, однако, еще и сам Иван убеждается в своей правоте: объективной доказательной силой непосредственного психологического рефлекса Алеши вскрывается галактическая природа человека. Когда Алеша произносит в гневе: "Расстрелять", – перед Иваном открывается дорога к следующему эксперименту, где Алеша выступает уже не слушателем направленного к нему монолога. Речь идет на этот раз о том, чтобы Алеша выслушал пример, подобный случаю с мальчиком, растерзанным генеральскими собаками, но пример, поданный как бы в историческом разрезе, когда место мальчика займут еретики, а место матери – толпа, у которой отнята свобода действия и ответственность за содеянное. Христос же со своим молчанием – прообраз голоса-протеста Ивана против Инквизиторского порядка, который вызывает и протест еретиков. Несогласие

на страдание детей и несогласие на страдание еретиков смыкаются. Вместо него ставится и утверждается другое страдание: страдание, вытекающее из ответственности за свой поступок каждого человека, страдание, вытекающее из свободы действовать и неизбежности отвечать за последствия своих поступков. Алеша восклицает в конце поэмы: "Но...это нелепость! Поэма твоя есть хвала Иисусу, а не хула..." Христос потому и нужное лицо в поэме, притом по воле Ивана - Иисус как бого-человек, который учитывает эту галактическую природу людей в оппозиции с человеко-богом - Инквизитором /генералом/, который извращает понятие "бога", не учитывая разницы между божественным - внегалактическим и человеческим - добожественным, земным: "нелепость", т.е. парадокс заключается именно в этом.

В этой параболы безмолвие Христа функционально соответствует молчанию Алеши, слушающего Ивана, так же, как речь Великого Инквизитора - доводам Ивана. Однако происходит и семантическая смена ролей, что придает чрезвычайную напряженность исповедальной ситуации. Монолог Инквизитора призван служить оправданием основ общественного порядка, причем ясно, что в "еретикоподобных" принципах мышления Христа он видит угрозу этим основам. По убеждению Инквизитора, построенный им мировой порядок основан на жалости и на любви к человеку, к массам, на своего рода "деятельной любви", исповедуемой, впрочем, и Зосимой. Великий Инквизитор стремится спасти людей от голода, избавить их от ответственности свободного выбора, от невыносимых для обыкновенного человека мук, жизненной борьбы, формирования истории. По концепции поэмы, Христос - отчасти сподвижник ее автора, то есть самого Ивана, а отчасти как бы наследует убеждение Мышкина, что люди должны сами судьбой и тяжким мучительным прозрением выстрадать свою внутреннюю свободу. Инквизитор же защищает деспотическую, централизованную общественную структуру против демократической позиции Христа, выраженной

в его молчании. И в этом смысле Христос подобен посылаемым Инквизитором на аутодафе еретикам /этим, кстати, и угрожает ему Инквизитор, если он еще раз осмелится вернуться на землю/.

В параболической поэме Ивана Христос, таким образом, как и еретики, – поборник свободы человека, молчанием своим /как это явствует из возражений Инквизитора/ он протестует–опонирует именно против концепции спасительной несвободы совести людей в миропорядке Инквизитора, доказывая этим то же самое, что в предыдущей главе в нравственном рефлексе Алеши Иван выявил как обнаруживающийся в психологическом самодвижении закон человеческой природы /закон галактики утверждает неизбежность онтологического закона, который не может утратить силу ни коллективно–исторически в человечестве, ни индивидуально–биографически – в человеке/. В поэме Ивана все люди как часть природы – свободны и равны, а значит как в добре, так и в зле в одинаковой степени ответственны за свою судьбу и способны вынести ее /кстати, таков мир и в представлении Мышкина/. Рогожин или Настасья, Ипполит или Аглая, Ганя Иволгин или компания Бурдовского. Весь вопрос оппозиции – свободы–ответственности – для Ивана и является как неразрешимое противоречие ввиду оппозиции: человек природный и онтологический человек, исторический человек.

То, на чем основаны тезисы Великого Инквизитора и построенный на них общественный порядок – недоказуемо, поддерживаемо лишь идеологически. Скепсис, который лежит в основе его идеологии, выражает ее воззрение на онтологическую природу человека: человек слишком слаб, чтобы вынести свободу и сопряженную с ней ответственность; массами руководит не стремление к свободе, не проистекающая из их онтологического, галактического склада социальная природа, а стадный инстинкт. Чудо, авторитет и хлеб, в которых, по Инквизитору, Христос отказал народу и предстающие в его концепции

человека и масс как идеологическое доказательство, послужили бы достаточным основанием для Христа, чтобы присвоить себе право господства над массами /подобие власти Инквизитора в примере Ивана – власть генерала над своими подданными, натравливающего собак на ребенка бедной матери/.

Христос же Ивана исходит из того, что и является, в глазах Инквизитора, его преступлением, как, по всей вероятности, и преступлением сжигаемых за это еретиков: созданный богом человек имеет галактическую, т.е. онтологическую природу, вмещающую в себя как борьбу за насущный хлеб и любовь к жизни, выстраданные в борьбе прозрение и осознание своей судьбы /вместо чудес и веры в бога/, так и формирование этой судьбы при неравных природных и общественных условиях.

Итак, в главе "Братья знакомятся" Иван призывал в поддержку своих взглядов на существо человека еще не "идеологию" Алеши, не "деятельную любовь", усвоенную у старца, а изначальную человечность человека, тогда как в Поэме о Великом Инквизиторе уже предоставляет Алеше свободу выбора: не загоняя его в психологическую мышеловку, ставит его перед такой эмоционально-интеллектуальной дилеммой, из которой Алеша действительно не может освободиться, а лишь риторически повторяет жест Христа из "Легенды", целуя Ивана в губы. Приняв основанное на инквизиторской концепции деятельное добро по отношению к человеку, к обществу /не забудем, что это наиболее выразительная черта в характеристике Алеши!, а также и воспринятый от Старца принцип/, Алеша будет оправдывать и неизбежный при "отеческой опеке" над людьми деспотизм. Отвергая же его, он в определенной степени должен отрицать и принцип деятельного добра своего учителя, примат мировоззрения – как идеологии – над самодвижением социального и онтологического существа человека как ведущей формы движения "живой жизни". Став же на позицию Хрис-

та, в противовес принципу Великого Инквизитора, Алеша вынужден будет принять и некоторую жестокость, принципиальную последовательность Ивана и правомерность его постановки вопроса в том отношении, что идеи христианства и само понятие бога как "конечного организирующего принципа" несовместимы с законами галактики, с социальной и психологической природой человека.

Дилемма эта неразрешима, так как в позиции Христа у Ивана появляется добавочный смысл /который у Мышкина еще отсутствовал/. То, что общественное мироустройство прочно, еще приемлемо для Алеши в свете концепции старца /и это, кстати, решающий фактор и в позиции Мышкина/, но уже в меньшей мере может Алеша признать за истину то положение /которого и нет еще у Мышкина, но которое, как это ясно из доводов Инквизитора, — уже налицо в молчаливой оппозиции Христа/, что природа человека несет онтологический характер и в своей социальной сущности, а значит человек не только время от времени противостоит идеологической манипуляции /как еретики или Христос/, но лишь в том случае не обречен на стагнацию под воздействием "стадного инстинкта" или пребывание в "ангельском состоянии" /когда естественным представляется, кстати, и то, что детей можно разрывать собаками, как мы это видели из примера Ивана/, лишь тогда способен двигать историей, если обладает свободой сознания, несет личную ответственность за свои действия, свою биографическую судьбу, формирование своего духовного облика, так же как Христос Ивана. И в этом случае даже идеология Старца оказывается осужденной на смерть идеологией.

Пытаясь разрешить эту дилемму, Алеша опять-таки скорее склонен отречься от учения своего наставника Зосимы /уже у третий раз, как когда-то ученик Христа — Петр/, нежели от своей человеческой природы, принимая такую интерпретацию Христа и разделяя его бунт. Убежденность Ивана была бы уже окончательной, победа его полной, если бы выбор свой Алеша

— в духе своего идеологического мышления — не выразил поцелуем, долженствующим обозначать, что он Христос Ивана, сам же Иван не кто иной, как Великий Инквизитор. Тогда как для автора "Поэмы" как раз и представляет интерес то, что оба они /и он, и Алеша/, внимая своей человеческой природе, стоят на одной позиции, отвергают всякого рода человеческий деспотизм со всеми его последствиями, включая и отнятие у человека свободы совести, освобождение его от ответственности.

Именно этот максимализм этической ответственности становится причиной слепоты Ивана перед лицом реальных событий, заставляют его предполагать, будто Митя так же подл, как и их отец /ведь со Снегиревым он ведет себя так же, как генерал в примере Ивана, и "готов убить родного отца", если его оставить без присмотра/. И тут-то поэма Ивана не разрешает и не может разрешить окончательно его дилемму: следует ли из принципа "все дозволено" моральная ответственность в поступках, влечет ли за собой непосредственной человеческая свобода и человеческую ответственность, если человек лишится того внегалактического принципа, который называют Богом /или попытается без утопии управлять своими действиями/.

Дилемма Ивана состоит в социально-исторической извращенности человека и ее необратимости, в реальном отсутствии возможности ее исправления и в перспективе. Когда же дилемма между "все дозволено" и этической ответственностью возникнет не на интеллектуальном, а на экзистенциальном уровне в его биографическом опыте, то есть когда Ивану становится ясно, что принцип "все дозволено" сам по себе действительно еще не предполагает ни наличия этической ответственности, ни ее отсутствия, а лишь в совокупности с другими факторами, такими, как — в положительном смысле — чувство ответственности у Мити, в отрицательном — отсутствие свободы и братских чувств у Смердякова /из-за отказа ему в равных правах в семье; как биографическое следствие этого — стремле-

ние к материальной независимости и избавлению от семейных связей, ненависть к обесправившему его отцу и братьям, не признающим его родным братом, а в результате – восприятие идей Ивана на собственном ущербном, духовно выхоленном уровне и т.п./, тогда Иван попадает в такую психологическую ситуацию, которая может получить исход лишь в крайнем катартическом действии спасения пьяного и вылиться в безумие, в усилие спасти Митю, в чем невинном осуждении Иван по праву корит себя за свою интеллектуально-психологическую слепоту.

Вызревание этого поднимает до уровня шедевра последние картины заключительных эпизодов романа; так жест спасения пьяного на обратном пути от Смердякова – это такой же неуправляемый внутренний жест, как спасение Раскольниковым ребенка из горящего дома, и предваряет жест спасения Мити, как у Раскольникова ряд его других нравственных жестов.

Проблема Ивана не в том, что и он ответственен за убийство отца, а в том, что в происшедшем сыграла решающую роль его собственная слепота – неоправданная ненависть к Мите. Иван терпит поражение, таким образом, как раз в том, что он считает наиболее объективным, наиболее верным мерилom онтологического поведения человека: в сфере интуиции, рефлексов, эмоций, т.е. на уровне психологических жестов – он не узнает Митю в Мите, Смердякова – в Смердякове и не отождествляет своей личности в себе самом. То, что Иван сумел в поэме противопоставить Христа миру Великого Инквизитора, отражая дилеммы человека девятнадцатого века, пережившего великий перелом в своем мировосприятии, доказывает, что Иван точно так же в силах противостоять своему черту, как в состоянии и сделать тот шаг, который необходим, чтобы восстановить взятую им на себя общественную, интеллектуальную и моральную роль /вместе с признанием своей вины за соучастие в убийстве/. Однако, и теперь он действует в обход, как в свой отъезд перед убийством отца, а потому и на сей раз не

может воспользоваться полученной информацией. Когда вырывают решения, то есть когда он уже решается на "признание" и спасение Мити, самоубийство Смердякова вырывает у него решающее доказательство: остается психологически созревший жест, но в безумном исполнении.

Достоевский завершает роман этим последним большим, произнесенным в горячке монологом Ивана, его терзаниями и видениями, в согласии с исповедальной композицией всего романа, его рифмующимися мотивами. Но это последнее монологическое признание адресовано уже всем: как судьям, так и публике судебного зала; здесь Иван как главный герой как бы вновь вступает в роль всезнающего хроникера. Это отмечает одновременно и конец хроники /как последний разговор, взаимопонимание Татьяны и Онегина, также завершающий роман/. Иван, однако, в меньшей степени склонен воспринимать собственную кризисную ситуацию как всеобщий кризис русской действительности, чем это было у Онегина, скорее наоборот, верный своей интеллектуальной роли, он – переживая великий кризис мировосприятия века – соотносит его с собственным интеллектуальным, моральным и психологическим кризисом и кризисом ближайшего своего окружения – своей семьи.

Это интеллектуальное и моральное напряжение и создает стержень сюжета "Братьев Карамазовых", построенного и на сей раз на психологическом сдвиге, "развитии", и опять-таки в отношении главного героя, как и в случае других романов Достоевского. Архитектоника "Братьев Карамазовых", таким образом, также знаменует возврат к построению основной концепции "Преступления и наказания", как и "Бесы" – к построению "Идиота" /причем "рифмовка" эта происходит на всех уровнях романа, где в структуру сюжета вторгается психологический ряд мотиваций, создающий метасюжет-семантический ряд более глубокой символики романа, прослеженный на уровне содержания сознания героя. Представляет это содержание сознания героя собой преодоление идеологии и приоб-

речение более трезвого и более глубокого взгляда на мир и на себя самого. Герои Достоевского обычно "эмансипируются" в романной истории психологически и интеллектуально, и это и есть их романное развитие. Это же развитие сознания и самосознания детализировано в романе Достоевского с шекспировской глубиной; объективность и психологичность в этом единстве неразрывно, ибо в ней как романной сфере происходит превращение идеологии героя в интеллектуальное и нравственное отношение к себе и к миру, порождает более реальный, менее идеологичный ряд внешних и внутренних поступков, что, конечно, не спасает героя от катастроф и трагедии, но приближает его кругозор к кругозору автора, насыщает его слово и внесловесные формы своего выражения противоречием, расщепляя на двойные мысли, поступки, жесты и порождает своеобразный ряд кульминации такого сознания и самосознания, выраженных в его догадках, прозрениях, в страстных философских монологах и искренних монологах, проявляющихся в повествовательных резких поворотах, срывах /вдруг/.

Основная наша мысль относительно диалога Ивана и Алеши в двух центральных для Братьев Карамазовых главах – Братья знакомятся и Поэма о Великом Инквизиторе, которых мы сопоставили с целью более детального доказательства нашего тезиса, выведенного из наблюдения над сменой местами сюжетной и мотивной рядов в композиционной системе романов Достоевского – сводится к тому, что за внешним сюжетом, детективным по своему жанру, выдвигается в центр романа психологический сюжет, сотканный из интеллектуального движения сознания и самосознания героев. Притом основная тенденция этого движения – сбрасывание с себя пут идеологического кругозора и совершения первых шагов по пути обретения интеллектуально-психологического кругозора, весьма приближенно отражающего путь постижения и читателем "рядов поэтической мысли" автора, сопутствующем ему и водящем его, так сказать, под руки, с не меньшей "ответственностью", метафо-

рически выражаясь, чем Толстой – повествователь водит открытым своим авторским повествованием за собой читателя все глубже в смысл сюжетной и психологической истории своих героев.

Эти две главы в нашем понимании романа Братьев Карамазовых являются коронными в том смысле, что вся композиция сюжета – и детективного и интеллектуально–психологического – как и композиция архитектоники параллелизма двух сюжетов сбрасывают свет на всю поэтическую форму, то есть нарративную структуру романа в целом. Объяснения романа обычно повторяют версию о планах второго романа – романа Алеши – ссылаясь на общеизвестный источник – понимают или отбрасывают возможность плана, но в обоих случаях смотрят на Ивана и Алешу как на антагонистов, в идее которых Достоевский якобы – ведь в пользу этого говорит письмо Достоевского Победоносцеву! – противопоставлял своего идеала /Алеша, Зосима/ и своего идейного врага /Ивана/. На самом деле структура объективного романа Достоевского и здесь, как и в остальных больших романах, свидетельствует о том, что в центре поставлен всегда интеллектуально–психологический сюжет, в котором герой одновременно переживает и наблюдает /созерцает как и в ранних романах/ и свершение своей судьбы, то есть границы своей – и вообще человеческой – активности и, наблюдает и формы познания человеком законов жизни в ходе извращения или осуществления тех или и других его частных стремлений и общих идейных намерений.

Герой Достоевского всегда приходит к концу своей сюжетной истории к постижению, пониманию смысла своего и чужих случаев, то есть романной истории, и для него это всегда сопряжено с пониманием, постижением более глубокого смысла бытия. Герой Достоевского не свою идеологию "договаривает" до конца, а доводит это свое познание до предельного конца, и каждый раз благодаря доведения до конца своей судьбы своим нравственным и чаще всего и интеллектуальным,

или по крайней мере идеологическим максимализмом. Не идеология героя является причиной экзистенциальной биографии героя в романной структуре сюжета Достоевского, а экзистенциальная ситуация героя заставляет его активизировать нравственный и психологический свой интеллект для решения дилеммы, тупика, в которую загнала его жизнь, и от решения которой зависят один за другим его следующие поступки, равно как и спокойствие его нравственно-интеллектуальной совести. Роман Достоевского от первых его романов до последнего с этой точки зрения можно определить как неуклонное движение к поиску все более богатой натуры, все более высокого интеллекта, человека все более совершенного и тонкого психологического склада, силы интеллекта и нравственного максимализма, в экзистенциальной истории, истории судьбы, которого можно было бы поднять и охватить все глубже и глубже как вечные вопросы бытия, так и насущные проблемы эпохи, кризис мирокартины XIX века и кризис социальных устройств европейских обществ, в том числе и русского общества.

Д е ч к а Ч а в д а р о в а

МОТИВ ДЕТСТВА В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Мотив детства является одним из основных мотивов в творчестве Достоевского. Этот мотив можно рассматривать с разных точек зрения: ценностных представлений писателя, характеристики персонажей, пространственно-временного континуума, пейзажа, цвета, повествования и т.д. Литературоведы, ставящие эти вопросы, касаются и образов детей в творчестве Достоевского, но целостного исследования, посвященного детской теме, нет.

В настоящей работе, обращая внимание на упомянутые выше проблемы, постараемся выяснить функцию образа ребенка в творчестве Достоевского, место данного образа в системе персонажей; следовательно, нас будет интересовать мотив детства как структурный элемент. Такой подход дал бы возможность увидеть структуру романа Достоевского в ее эволюции, а вместе с тем, устойчивости. Из-за ограниченности объема, здесь остановимся только на раннем творчестве Достоевского.

Все свои ранние произведения писатель населяет образами детей, которые часто выступают в качестве центральных персонажей. Облик детей в изображенном мире поражает бледностью, грустью, недетской задумчивостью. "А не люблю я, маточка, Варенька, когда ребенок задумывается, смотреть неприятно" — пишет Макар Деушкин в "Бедных людях".<sup>1</sup> В данном случае эстетическое воздействие основывается на несов-

<sup>1</sup>Ф.М. Достоевский. "Бедные люди. Униженные и оскорбленные". М., 1970, стр. 51.

падении между романтическим представлением о счастливом детстве /хотя и знакомом со страхами/<sup>1</sup> и картиной беспроектной жизни детей. Вслед за Диккенсом русский писатель превращает образ страдающего, нищего ребенка в страшный укор Городу. Ненормальность подобного детского облика внушается в повести Достоевского "Нечка Незванова" контрастным изображением двух детей: румяной, веселой, резвой Кати и бледной, неподвижной, грустной Нечки. Болезненность превращается в характерную черту ребенка, на чьи плечи судьба взвалила недетские заботы. В упомянутой повести периодические нервные припадки Нечки являются знаком высшей сюжетной напряженности.

В романе "Униженные и оскорбленные" впечатление болезненности ребенка усиливается. Портрет Нелли обогащен новыми цветовыми нюансами: "Мне казалось, что она больна в какой-нибудь медленной, упорной и постоянной болезни, постепенно, но неумолимо разрушающей ее организм. Бледное и худое ее лицо имело какой-то ненатуральный смугло-желтый, желчный оттенок."<sup>2</sup>

Каждое новое произведение Достоевского добавляет дополнительные штрихи к городскому интерьеру и пейзажу. Убогая комната, в которой витает горе /"Бедные люди"/ приобретает в "Нечке Незвановой" свой цвет /грязновато-серый/, свои звуки /плач и крик, музыка, похожая на стоны/. Довершает впечатление еще одна деталь интерьера, вводящая тему смерти - гроб. Детский гробик стоит на столе в комнате Горшковых в "Бедных людях", в мастерской гробовщика живет Нелли из "Униженных и оскорбленных", там же она переживает смерть своей матери.

---

<sup>1</sup> См.: Marta Piwińska, "Dziecko, fragment romantycznej biografii", Twórczość, 1976, 8.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. "Бедные люди. Униженные и оскорбленные". М., 1970, стр. 224.

Автор постепенно приближает точку зрения к изображенной действительности. В его первом романе видим бедных детей глазами Макара Деушкина, а в "Неточке Незвановой" повествование ведется в первом лице, от имени девочки. В "Униженных и оскорбленных" в повествование включается рассказ Нэлли об ее жизни в подвале. Использование внутренней точки зрения ребенка убедительнее всего раскрывает вторжение страшного в мир детства.

Исследователи всегда подчеркивают слияние реальности с фантастикой в творчестве Достоевского. Имея ввиду фантастический облик изображенного мира, можем искать структурную близость ранних произведений Достоевского к волшебной и романтической сказке. В "Неточке Незвановой" существуют и прямые реминисценции, отводящие к сказке: "Все вокруг меня стало походить на ту волшебную сказку, которую часто рассказывал мне отец и которую я не могла не принять, в то время, за чистую истину."<sup>1</sup>

На месте фольклорных и романтических образов злых ведьм-антагонистов детей и персонажей с детской душой, у Достоевского выступают носители социального зла, как Юлиан Мастакович, сводница Бубнова и князь Валковский, но реальность облика делает их не менее страшными. / Таким же образом Диккенс раскрывает сущность своего героя Квилпа из "Лавки древностей", вызывая ассоциации со сказочным чудовищем, поглощающим все на своем пути. /

Портреты антагонистов Достоевский рисует часто контрастным по отношению к портрету детей. Вот характеристика Юлиана Мастаковича из рассказа "Елка и свадьба": "Это был человек сытенский, с брюшком, с жирными ляжками, словом, что называется, крепняк, кругленький, как орешек."<sup>2</sup> К ха-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в тридцати томах. т. II, стр. 160.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 99.

рактрному атрибуту данного типа персонажей отправляют названия двух клиентов сводни Бубновой- Пузан и Сизобрюхов. Ирония, кроющаяся в цитированном описании, а также снижающая функция имен ясно выражают позицию автора.

Не все антагонисты детей однако так однозначны. Сложнее образы Петра Александровича в "Неточке Незвановой" и князя Валковского в "Униженных и оскорбленных": в этих случаях завуалированность зла подчеркнута присутствием особо говорящего атрибута-маски.<sup>1</sup> Для нас особенно важно выяснить функцию образа ребенка при столкновении с такими персонажами, способными прятать свое настоящее лицо.

В первом романе Достоевского нет еще внешнего конфликта между ребенком и его антагонистом. Образ ребенка выступает там на втором плане, как самый яркий штрих к портрету Петербурга. Параллелизм образов Макара Девушкина и мерзнувшего ребенка служит раскрытию парадокса данной действительности: нищий просит милостыни у нищего.

Но в "Бедных людях" уже появляются будущие антагонисты детей, чья функция - посягательство на чистоту и невинность: сводня Анна Федоровная и "благодетель" Быков. Вторгаясь в жизнь Вареньки, они как бы отмечают конец счастливого детства, о котором героиня вспоминает. Так петербургский дождь и гнилая осенняя изморозь в ее сознании заменяют светлый деревенский день.

То, что в "Бедных людях" намечено как печальная перспектива для детей, осуществляется в рассказе "Елка и свадьба". Весь сюжет рассказа строится на конфликте между ребенком и его антагонистом-соблазнителем. Если для Вареньки детство окрашено только в светлых тонах, для девочки в упомянутом рассказе оно не ограждено от зла.

<sup>1</sup> См. С. Соловьев. "Изобразительные средства в творчестве Достоевского". М., 1979, стр. 85.

Трагическая тема торговли красотой будет звучать потом во многих произведениях Достоевского. В романе "Униженные и оскорбленные" подобный конфликт станет компонентом одной из двух сюжетных линий: сводница Бубнова пытается продать Нэлли, одевая ее в белые кисейные платья с розовыми бантиками. Суть данного акта раскрывается необычайной знаковостью белого и розового цвета, о чем писали некоторые исследователи.<sup>1</sup>

Сюжет упомянутого романа усложняется за счет включения еще одного конфликта между персонажем с детской душой и его антагонистом: наивный Алеша превращается в орудие зла под влиянием князя Валковского, умеющего для своей выгоды играть роль доброго человека. Выступление князя Валковского в качестве носителя зла и в двух сюжетных линиях намечает одну из внутренних связей между ними. На втором плане Достоевский располагает других персонажей-антагонистов /Бубнова, Пухан, Сизобрюхов/ и таким образом создает целую галерею монстров, усиливая трагическое звучание произведения.

Конфликт между ребенком и героем, скрывающим свое настоящее лицо за маской, существует еще в "Неточке Незвановой". Девочка входит в столкновение с "благодетелем" ее подруги Петром Александровичем /предшественником в творчестве Достоевского князя Валковского/. Мир, к которому стремилась Неточка, принимающий в ее воображении "вид чего-то царственно-пышного и сказочно-волшебного",<sup>2</sup> оказывается нелишенным зла.

Мотивы антагонистов в ранних произведениях Достоевского разные: алчность /Юлиан Мастакович, Бубнова/, извращенность /Пузан/, желание властвовать /Петр Александрович/.

---

<sup>1</sup> См. С. Соловьев. "Изобразительные средства в творчестве Достоевского". М., 1979; Е. Фарино. "Введение в литературоведение". Катовице, 1980, т. III.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. "Полное собрание сочинений в тридцати томах". Л., 1972, т. II, стр. 162.

Иногда наблюдается сочетание нескольких мотивов, как в случае с князем Валковским.

При конфликте между ребенком и его антагонистом раскрываются основные функции образа ребенка, одна из которых – способность открывать зло. В "Елке и свадьбе" девочка хочет заплакать в ответ на попытку Юлиана Мастаковича ее поцеловать. Неточка Незванова испытывает страх, присутствуя в детстве при преображении Петра Александровича перед зеркалом. Девочка еще не может постичь цели этого героя, но воспринимает фальш как нечто опасное. В романе "Униженные и оскорбленные" Нэлли в ужасе бежит, увидев князя Валковского. Чуткость ребенка ко злу проявляется тем ярче, чем глубже прячет антагонист свою сущность.

Ту же функцию детских образов Ю. Манн открывает в творчестве Гоголя: "Дети – вестники недоброго; они первыми чувствуют присутствие злой силы."<sup>1</sup>

В упомянутых случаях самым верным путем к истине оказывается интуиция. У Достоевского утверждение ценности детского восприятия связано с недоверием логике, рациональному началу. "Это трудно рассказать, но тон ясен; сердце слышит."<sup>2</sup> – говорит инфантильный Алеша из "Униженных и оскорбленных" своему отцу, обвиняя его в недобрых намерениях.

Достоевский иногда удваивает ситуацию разоблачения зла и тем самым дает возможность читателю пройти разные степени восприятия злого начала. Два раза сталкивается Неточка с Петром Александровичем. В первый раз, как уже было упомянуто, она испытывает непонятный страх; во второй раз проникает глубже в этого человека – ее смех снимает маску с лицемера.

---

<sup>1</sup> Ю. Манн. "Поэтика Гоголя". М., 1978, стр. 26.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. "Бедные люди. Униженные и оскорбленные". М., 1970, стр. 294.

Нужно подчеркнуть, что смех у Достоевского является и характерной реакцией антагонистов /улыбочка Юлиана Мастаковича в разговоре с девочкой, снисходительная улыбка Петра Александровича, "выделанный" смех Валковского, / и реакцией их изобличителей /хохот повествователя в "Елке и свадьбе", "нервный истерический смех" Неточки/.

Разоблачителями условностей и всего неистинного часто выступают дети, потому что они не боятся высказывать свои мнения вслух./ Ясно выражена эта функция детского образа в сказке Андерсена "Новый наряд короля" / Достоевский подчеркивает отличие детской реакции от реакции взрослых в своем рассказе "Елка и свадьба". Если маленькая девочка может сказать Юлиану Мастаковичу "...подите вы прочь!", позже, став его женой, она будет молить о пощаде.

На основе упомянутой функции /разоблачение условностей/ теории литературы объединяют образы дураков, шутов, чудаков и сумасшедших.<sup>1</sup> Кажется, что можно причислить к ним и образы детей, имея ввиду именно внесистемность этих персонажей по отношению к другим персонажам, возможность нарушать установленный порядок и общественные нормы.

Сближение чудаков с детьми отводит к характерным для философско-эстетической программы романтиков оппозициям: натура-цивилизация, гармония-дисгармония. Способность отличать живое от механического отличает детей от взрослых в сказке Гофмана "Щелкунчик"; "детской поэтической душой" обладает Ансельм, герой-мечтатель из сказки "Золотой горшок" того же автора.

О подобной концепции личности в творчестве Достоевского свидетельствует связь между образами детей в ранних произведениях писателя и образами чудаков в его поздних философских романах /князь Мышкин и Алеша Карамазов, находящи-

<sup>1</sup> М. Бахтин. "Вопросы литературы и эстетики". М., 1975.

еся ближе всех к истине/. Однозначна ли однако оценка чудака и ребенка в творчестве Достоевского?

В ранних произведениях, являющихся объектом нашего анализа, параллелизм образов чудака и ребенка возникает на основе сходства некоторых черт, неоднородных с этической точки зрения. Сложен образ Ефимова в "Неточке Незвановой", жаждущего славы, мучающего себя и окружающих. Вопреки всему этот чудака удивительным образом притягивает к себе Неточку. Девочка вспоминает о своей "странной" любви: "Может быть, я привязалась к нему именно оттого, что он был очень странен... что он был почти сумасшедший, что часто в нем проявлялось какое-то фиглярство, какие-то детские замашки..."<sup>1</sup> Неточка простодушно повторяет жестокие слова Ефимова о возможности новой жизни после смерти матери - откровенность, прямота ребенка оказываются злом. Под влиянием отца девочка совершает кражу, а потом мучается кошмарами. Детство в изображенной действительности лишено гармонии.

Наличие внутреннего конфликта у персонажей /наряду с внешним конфликтом между ребенком и его антагонистом/ углубляет философское содержание повести. Движимый своим интересом к коренным вопросам бытия, Достоевский обращается к раннему этапу развития человека, чтобы понять когда, каким образом в нем зарождается зло. Борьбу добра со злом писатель раскрывает и вторым детским образом в повести - образом Кати. Маленькие жестокости Кати по отношению к Неточке, которую любит, можно было бы объяснить фрейдовской теорией агрессивности человека, проявляющейся ярче всего в детстве. Но Достоевский, не отрицая заложенного биологически зла, исследует и социальную детерминированность подобного детского поведения: "Все в ней было прекрасно; ни один из пороков

<sup>1</sup> Ф.М.Достоевский. Собрание сочинений в тридцати томах.Л., 1972, т. II, стр. 173.

ее не родился вместе с нею, — все были привиты и находились в состоянии борьбы." <sup>1</sup> Писатель верит в победу добра, доверяясь прежде всего инстинкту.

Возможность победы добра внушена в раннем творчестве Достоевского и присутствием героя-дарителя /структурная особенность, отводящая тоже к сказке/. В рассказе "Елка и свадьба" такого героя еще нет — девочке никто не может помочь, хотя смех рассказчика является своеобразной мстью соблазнителью. Зато в "Неточке Незвановой" упавшая в обморок девочка находит приют в доме князя X., в богатом доме с красными занавесами, о котором раньше мечтала. В "Униженных и оскорбленных" Ваня спасает Нэлли от посягательств сводни Бубновой, как в сказке Андерсена ласточка увозит Дюймовочку далеко от норы ее ненавистного жениха-крота. Системе персонажей-антагонистов детей противопоставлена система персонажей-дарителей: Ваня, Маслобоев, отец Наташи.

Но возможности дарителя иногда пародируются у Достоевского. Дешевые легенды, принесенные Маслобоевым Нэлли, иронически отправляют к царству апельсиновых потоков, медовых рек и конфетных городов, куда приглашает гофмановскую героиню Мари ее жених. Обращение к жанру сказки дает возможность Гофману создать иной мир, в котором счастливый конец возможен /хотя счастье героев освящено романтической иронией/. Достоевский остается ближе к миру здешнему — поэтому в его творчестве в границах романного времени счастье не осуществляется. Судьба Нэлли из "Униженных и оскорбленных" ближе всего к судьбе маленькой продавщицы спичек из сказки Андерсена, замерзшей в рождественскую ночь, и особенно к судьбе Нэлли из романа Диккенса "Лавка древностей". Девочка умирает, хотя находит спокойствие и друзей. /У Диккенса

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972, т. II, стр. 207.

полное счастье возможно в настоящей сказке, как например "Рождественская сказка./ Но, несмотря на близость раннего Достоевского к Диккенсу, нельзя не заметить несхожесть их художественного видения мира. В романе английского писателя звучат идиллические нотки: Нэлли и ее девушка находят настоящий рай, "мир, куда не имели доступа ни грех, ни горе — безмятежный приют, где не было места злу."<sup>1</sup> В "Униженных и оскорбленных" Достоевского для Нэлли создают уголок, полный зелени, но он со всех сторон окружен камнями города. Умиротворенность придает диккенсовскому роману и вера в небесную справедливость, в счастье на том мире. Для Достоевского умиротворение невозможно, иначе не было бы бунта Ивана Карамазова, основанного на страдании детей.

Все сказанное до сих пор могло бы привести к выводу, что Достоевский создает только антисказку о несчастном детстве. В его творчестве однако звучит и тема счастливого детства, которая обычно вводится ретроспекциями; таким образом счастливое детство почти всегда связывается с прошлым. Два противоположные образа детства принадлежат разным точкам пространства и времени. Временные и пространственные оппозиции "теперь" и "прежде", "здесь" и "там", характерные для романтиков, выступают в единстве и у Достоевского. В каждой из этих оппозиционных пар дальше получает положительную, а ближнее — отрицательную оценку. В "Бедных людях" Варенька вспоминает деревню, где она маленькой девочкой бегала по полям. Детство сияет золотом и в представлениях Вани из "Униженных и оскорбленных". Как о прекрасном времени думает Нэлли о своем пребывании в Италии. Счастливое детство видится особой страной, в которой сама природа приобретает символическое значение: небо ясное, а солнце "петербургское". Куче мертвых камней города противопоставлен простор полей и лесов. /Незря в качестве подарка умирающей

<sup>1</sup> Ч. Диккенс, "Лавка древностей". М., 1979, с.446.

Нэлли приподносят зелень и цветы, атрибут счастливого детства./

Несовпадение двух миров можно выразить следующими оппозициями:

<u>здесь, теперь</u>	-	<u>там, прежде</u>
север	-	юг
холод	-	тепло
мертвенность	-	жизнь
зелень	-	камни
простор	-	теснота
веселие	-	грусть и др.

Пространственно-временные восприятия героев Достоевского напоминают мифологическое мышление, которое О. Фрейденберг характеризует следующим образом: "Время представлялось первобытному сознанию в виде пространства, имеющего свои отрезки, пространство же воспринималось им в виде вещи." <sup>1</sup> Это приводит к мысли о близости художественного сознания, воздействующего образами, к первобытному мышлению /конечно, это вторичная "нерасчлененность мышления"/. На вторичность указывает тот факт, что у Достоевского образ воспроизводится зрительной памятью, субъект и объект не слитны, как в первобытном мышлении. О связи с мифологическим мышлением свидетельствует и метафоричность /"золотое детство"/. А поэтическая метафора, как уже отмечалось, возникает из мифической.

Из сказанного следует, что детство в раннем творчестве Достоевского, как и в творчестве романтиков, является архетипной схемой. Ведь с такой схемой связывает В. Пропп <sup>2</sup> волшебную сказку, особенности которой открываем у Достоевского.

<sup>1</sup> О. Фрейденберг. "Миф и литература древности". М., 1978. стр. 20.

<sup>2</sup> В. Пропп. "Морфология сказки". М., 1969.

Детское восприятие продолжает быть этической категорией, критерием истинности персонажа и в поздних философских романах Достоевского. Некоторые персонажи выступают антагонистами детей /например Свидригайлов/, другие максимально приближаются к детскому мировоззрению /князь Мышкин, Алеша Карамазов/. Но в зрелом творчестве писателя характеры часто усложняются слиянием нескольких функций: антагониста и дарителя /тот же Свидригайлов/ или ребенка и его антагониста /Раскольников, Иван Карамазов/. И у Раскольникова, и у Ивана Карамазова живут дети, любящие жизнь, и отрицатели жизни, бунтари; эти персонажи основывают свой бунт на этике, на страдании детей, а бунтуясь, убивают в себе ребенка, натуру, и в этом состоит их огромная трагедия. Исход подобного конфликта у героев Достоевского зависит в частности от степени близости к детскому восприятию, к натуре.

Проследить процесс усложнения романной структуры у Достоевского – может являться целью будущей работы.

Произведенные в настоящем исследовании наблюдения над ранним творчеством Достоевского приводят к выводу об устойчивости функции образа ребенка как изобличителя зла и условностей, а также функций остальных персонажей. Поэтому кажется оправданным говорить не только о сходстве отдельных структурных элементов, но об единой структуре ранних произведений Достоевского.

K o n r a d O n a s c h

F.M. DOSTOEVSKIJ

(Konfession, Religion, Humanität)

Es besteht nicht die Absicht, Dostoevskij im Sinne des Hegelschen "Dreitaktes" zu analysieren. Zwar läßt sich in der geistigen Entwicklung des russischen Dichters eine Art von Dreistufentendenz zur Humanität hin feststellen. Zugleich zeigt sich aber auch in seinen Werken ein kompliziertes, und beständiges, von den "Armen Leuten" bis zu den "Brüdern Karamazov" zu registrierendes System von Zwischenbeziehungen der drei Ebenen oder Aspekte.

1. Dostoevskij hat in dem Aufsatz "Eine der zeitgenössischen Verfälschungen" im "Tagebuch eines Schriftstellers" von 1873, der für das Selbstverständnis des Dichters charakteristisch ist, betont, daß er "einer russischen und gottesfürchtigen Familie" entstamme.<sup>1</sup> Auch aus anderen Quellen wissen wir, daß im Hause des Armenarztes nicht nur das Evangelium ebenso regelmäßig gelesen wurde wie Karamzins "Geschichte Rußlands". Auch die Besuche der Dreieinigkeits-Sergi-Klosters, des Kreml-Kathedralen und anderer Besuchs- und Wallfahrtsorte gehörten zur konfessionsorientierten Erziehung Fedor Michajlovič's und seiner Geschwister. Die Bedeutung einer hohen nationalbewußten Bildungsortho-

<sup>1</sup> S. 21, 134.

doxie für die persönliche Entwicklung und das dichterische Schaffen Dostoevskijs hat vor drei Jahren G.A. Federov an zwei Persönlichkeiten aus der Familie der Mutter demonstriert: M.F. Kotel'nickij (1720-1798), Korrektor an der Moskauer Synodaldruckerei und eng verbunden mit N.I. Novikov in der Zeit der 1. Ausgabe der "Древняя Российская Вифлиофика" sowie V.M. Kotel'nickij (1770-1844), Professor an der Medizinischen Fakultät der Moskauer Universität. Er machte die Kinder Dostoevskie mit der russischen Volkskomik und ihren Karnevalsliedern und -bräuchen ebenso bekannt, wie mit Moskauer Kirchen, Denkmälern der Wand- und Ikonenmalerei, alten Handschriften und Drucken, seltenen Ausgaben der Apokryphen u.a.m.<sup>1</sup> Aber das ist nur die eine Seite. Die Erziehung im Hause Dostoevskij trug vielmehr jene ambivalenten Züge, die sie mit der in anderen gebildeten Familien der Zeit teilte. Nicht zuletzt das Mäsonstvo und religiöse, nichtorthodoxe Bewegungen wie die Rosenkreuzer hatten die Ausschließlichkeit einer streng orthodoxen Erziehung nicht nur eingeschränkt, sondern auch heterodoxen Einflüssen die Tür geöffnet, die von den Gebildeten nicht einmal als fremdartig oder störend empfunden wurden. Gerade an Karamsin kann man, wie das vor kurzem Erich Bryner<sup>2</sup> gezeigt hat, die Entgrenzung der russisch-orthodoxen Konfessionalität unter den Einwirkungen der erwähnten Bewegungen studieren.

---

<sup>1</sup> Памятники культуры. Новые открытия, Ленинград, 1980, 76-90.

<sup>2</sup> N.M. Karamzin. Eine kirchen- u. frömmigkeitsgeschichtliche Studie, Erlangen, 1974. Russischer Geist und Evangelisches Christentum, Witten/Ruhr 1951.

Bewegungen, zu denen noch die deutsche Erweckungs-  
bewegung, die westeuropäische, vor allem durch Novikovs  
humanitär-pädagogische Arbeit verbreitete Mystik, und  
die Bibelgesellschaft erwähnt werden sollten. Ihrem  
positiven und negativen Einfluß auf die Orthodoxie hat  
Ludolf Müller vor langer Zeit eine immer noch gültige  
Analyse gewidmet, So übte Karamsins humanitäre Reli-  
giosität, die sich in russisch-orthodoxen Gedanken  
durchaus bestätigt fand (und umgekehrt) schon früh-  
zeitig auf Dostoevskijs geistige Entwicklung einen  
nachhaltigen Einfluß aus. Er steht damit keineswegs  
alleine da. Die berühmten sog. "Laientheologen" wie  
Kireevskij und Chomjakov reflektieren auf sie in  
gleicher Weise und zeigen deshalb in ihren Gedanken  
nicht wenige Zeichen innerer Verwandtschaft mit Dos-  
toevskij. Lediglich Konstantin Leont'ev stand diesen  
westlichen "Infiltrationen", und deshalb auch Dos-  
toevskij kritisch bis entschieden ablehnend gegenüber.  
Zwei Beispiele aus der Biographie Dostoevskijs sollen  
angeführt werden, um die jedenfalls für den Anfang  
des 19. Jahrhunderts charakteristische Symbiose von  
russischer Orthodoxie und westlicher Heterodoxie zu  
demonstrieren. Noch vor der Lektüre der "Načatki",  
des Katechismus des Metropoliten Filaret, benutzte  
die Mutter in einer russischen Übersetzung von 1819  
die "104 zum Gebrauch der Jugend zusammengestellte  
biblischen Historien des Alten und Neuen Testaments"  
von Johannes Hübner (1668-1731), einem deutschen  
Theologen und Pädagogen der Aufklärung.<sup>1</sup> Noch viel  
später erinnert sich der Dichter "mit Entzücken"

---

<sup>1</sup> K. Onasch, Dostoevskij's "Kinderglaube", in:  
Canadian-American Slavic Studies 12, Arizona  
1978, 377-88.

dieser mit Illustrationen versehenen biblischen, in jeder Hinsicht den Geist der protestantischen Aufklärung atmenden Katechesen. Es wäre eine lohnende Aufgabe, diesem mit dem halleschen Pietisten August Herman Francke bis zu Feofan Prokopovič zurückzuverfolgenden Einfluß nachzugehen, der bereits bei dem zuletzt Genannten eine eigenartige "Janusköpfigkeit" der Orthodoxie erkennen läßt, einer Orthodoxie, die auf der einen Seite sich ihrer eigenen Tradition und einem entsprechenden Ausschließlichkeitsanspruch verpflichtet weiß, um sich andererseits den theologischen Denkmodellen vorzugsweise (jedenfalls was Prokopovič anbelangt) des protestantischen Westens zu öffnen. Ein letztes Beispiel der ambivalenten Orthodoxie des jungen Dostoevskij gibt uns ein Studienfreund der Ingenieurschule in Sankt Peterburg. Ich möchte den ganzen Text wiedergeben: "Fedor Michajlovič war sehr religiös ... und erfüllte peinlich genau alle Pflichten eines orthodoxen Christen. Man konnte bei ihm sowohl das Evangelium, als auch Zschokkes 'Stunden der Andacht' u.a. sehen. Nach dem Lesen aus dem göttlichen Gesetz durch Vater Poluektov unterhielt sich Fedor Michajlovič noch lange mit seinem Gesetzeslehrer."<sup>1</sup> Auch hier ist kennzeichnend, mit welcher Selbstverständlichkeit der Vertreter eines wenn auch milden aufgeklärten Protestantismus (Heinrich Zschokke 1771-1848) als Lektüre für einen Orthodoxen erwähnt wird. Zu den bereits genannten Gründen dieser inneren Auflösung einer konservativen Orthodoxie wird man das Unbehagen der russischen Intelligencija an der sozialen und dogmatisch-philosophischen Unbeweglichkeit ihrer offiziellen Theologie noch hinzurechnen dürfen.

---

<sup>1</sup> А. Долинин - В. Рюрикова, Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников, т.І. Москва, 1964, стр.97.

2. Für die Stellung des Dichters zum Christentum ist, wie mir scheint, seine Kenntnis von Chateaubriand (1768-1848) von großer Wichtigkeit gewesen, worauf unabhängig voneinander Robert Jackson und der Vortragende aufmerksam gemacht haben, sieht man von einem Hinweis Dolinins zu den Briefen Dostoevskijs ab.<sup>1</sup> Von dem Franzosen lernte Dostoevskij zweierlei: 1. daß die Mysterien des Christentums zugleich "les mystères du coeur humain" sind, und 2. den - um ein von ihm, Dostoevskij, selbst oft gebrauchtes Wort zu verwenden - "effektvollen" poetischen Einsatz des Christentums, weil es, nach Chateaubriand "la plus belle moitié de la poésie, la moitié dramatique" bildet. Wie der Franzose kannte auch der russische Dichter den, wenn auch nicht unbedingt konfessions-fixierten, so doch auf jeden Fall allgemein-religiösen Geschmack bestimmter Zielgruppen seines Lesepublikums. (Er verstand es, wie H.J. Gerigk<sup>2</sup> und Jacques Catteau<sup>3</sup> gezeigt haben, diese Art von Christentum zielgerichtet in sein poetisch-publizistisches und nicht zuletzt auch finanzielles Kalkül zu ziehen.) Die Ent-

---

<sup>1</sup> K. Onasch, Dostojewski als Verführer, Zürich 1961, 43-57; - R.L. Jackson, Chateaubriand and Dostoevsky, in: Scando-Slavica 12, 1966, 28-37; А.С.ДОЛИНИ (изд.) Ф.М. ДОСТОЕВСКИЙ, ПИСЬМА I, стр. 469.

<sup>2</sup> In seinem Vortrag: Faulkners "Sanctuary" und Dostoevskijs Schuld und Sühne": Wunscherfüllung und Tabubrechung auf der 3. Intern. Dostoevskij-Tagung in München, 12.-14-Okt: 1981.

<sup>3</sup> La création littéraire chez Dostojewski, Paris 1978. Vgl. K. Onasch, Dostojewski-Biographie, Zürich 1960, 43-45.

grenzung der Orthodoxie zu einer religiös gestimmten Anthropozentrik kündigt sich bereits deutlich in dem Vergleich an, den der junge Dichter zwischen Homer und Christus in seinem Brief an Bruder Michail vom 1. Januar 1840 anstellt. Es liegt deshalb in der inneren Logik seiner Entwicklung, wenn sich Dostoevskij bei den Petraševcen der im beschriebenen Sinne religiös orientierten Gruppe um Durov anschloß. Er las in der Bibliothek der Verschwörer nicht nur die französischen Sozialutopisten und David Friedrich Strauß in der französischen Ausgabe von Litré 1839. Er plante auch mit Durov, der selbst religiöse Gedichte verfaßte, eine kirchenslavische Übersetzung der "Paroles d'un Croyant" des französisch-katholischen Priesters und Nonkonformisten Lamennais (1782-1854). Man wird deshalb, wie seinen Lobpreis auf die echte Orthodoxie seiner Familie, auch die Ausfälle Dostoevskijs gegen Belinskij im "Tagebuch" von 1873 mit kritischer Zurückhaltung zu lesen haben. Mit der gemeinsamen Wurzel eines, beim Belinskij der vierziger Jahre allerdings atheistisch bei Dostoevskij dagegen religiös motivierten Anthropozentrismus standen sich beide keineswegs so fremd gegenüber, wie der Dichter das in den siebziger Jahren gerne vorgab. Eben dieser Ansatz wird im "СИМВОЛ ВЕРЫ" des Briefes an Frau Fonvisina von Anfang 1854 voll entfaltet. Mit Hilfe der Technik der "amplificatio", der Überbietung wird Christus als der idealisch überhöhte Mensch, seine ästhetisch-ethische Absolutheit und Unerreichbarkeit als "ИСТИНА" verstanden. "Die "ИСТИНА" so heißt es einmal im "Tagebuch" von 1873, "besonders in ihrem reinen Zustand, ist poetischer als irgendetwas auf der Welt; mehr noch, sie ist sogar phantastischer als alles, was sich ein raffinierter Menschenverstand zu-

sammenlügen und vorzustellen vermag."<sup>1</sup> Trotz aller Höllen, durch die, nach seinen eigenen Worten, sein Hosianna gegangen ist, glaubte Dostoevskij an diesen vordogmatischen, seiner christologischen Hoheitsprädikate zugunsten idealer Menschlichkeit entäußerten Christus. Diese Kenose (vgl. Phil. 2,7) hat der Dichter mit allen ihm zur Verfügung stehenden künstlerischen Mitteln im "Fürst-Christus" Myškin des "Idioten" zur Darstellung gebracht. Dabei hat ihm die tragische Gestalt des Archimandriten Bucharev (1822-1871),<sup>2</sup> der sich selbst als "Narr in Christo" bezeichnete, nicht nur für das "Jurodstvo" Myškina als realer Prototyp gedient.<sup>3</sup> Auch die Vorstellungen Bucharevs über eine zeitweilige Zurückstellung, Dispensation, der Gottheit Christi zugunsten seiner wahren Menschlichkeit, eine Art "temporären Arianismus" haben, wie mir scheint, auf Dostoevskijs Entwurf der tragischen Gestalt Myškins stark eingewirkt. Die "Bucharevščina" (Bucharev war mit allen sich daraus ergebenden Konsequenzen aus dem Mönchstand ausgetreten und starb an der Tuberkulose in bitterster Armut) hat ohne Zweifel den Dichter ebenso bewegt, wie weite religiöse und kirchliche Kreise. Theoretisch 1864 vorbereitet durch die "Aufzeichnungen an der Bahre", die "Notizen über Sozialismus und Christentum" und die "Aufzeichnungen aus dem Untergrund" mit dem dissonanzreich entfalteten Thema der Sehnsucht nach wahrer

---

<sup>1</sup> PSL 21, 119.

<sup>2</sup> S.K. Onasch, Verführer, 93-95.

<sup>3</sup> S. meinen Aufsatz: Der hagiographische Typus des "Jurodivyj" im Werk Dostoevskijs, in: Dostoevsky Studies 1, 1980, 11-121.

Mitmenschlichkeit, das in "Verbrechen und Strafe" die Qualität eines kompliziert aufgebauten Romans erhält, gelingt Dostoevskij im My<sup>V</sup>skin des, "Idioten" wie er selbst schreibt, "ein alter Lieblingsgedanke", den wir als sein sehr persönliches "Ecce homo" bezeichnen können. "Ich schrieb einen phantastischen Roman, nie hat es wirklichere Charaktere gegeben (Durst nach Liebe und Wahrheit ( жажда любви и правды ), Stolz und Nichtachtung der eigenen Person", heißt es in seinen Aufzeichnungen zum "Idioten".<sup>1</sup> Die menschliche Unmittelbarkeit, die Epiphanie einer "positiv schönen Persönlichkeit" schildert Dostoevskij bekanntlich in der Person Christi im "Großinquisitor-Poem" der "Brüder Karamazov".

Wie bei My<sup>V</sup>skin sind auch bei diesem Christus gewisse konfessionsorientierte Elemente festzustellen, die durch seine allgemeinreligiöse Humanität hindurchschimmern. Bestimmte anthropologische Aussagen der Patristik und Hymnen der Ostkirche betonen nicht nur bei Anerkennung seiner göttlichen Idiomata ebenso seine wahre Menschlichkeit, sondern folgern daraus auch auf eine besondere, allerdings ständig durch sich selbst gefährdete Würdestellung, religiöse Dignität, des Menschen. "Deum, natura geminum, hypostasi unum, duplicem enim me fecit" (Zu einem Gott hat er in zwei Naturen mich gemacht und eins in der Person, zu einem Doppelwesen), heißt es einmal in den Hymnen des byzantinischer Mystikers Symeon des Theologen (gest. 1022), der Dostoevskij bekannt gewesen ist. Genau dieses aber ist der Kern der Anthropologie des russischen Dichters. Die, wenn man so sagen

---

<sup>1</sup> Из архива Достоевского, I. Идиот, М.-Л., 1931, стр. II-121.

darf, "Duplizität" der menschlichen und göttlichen Natur im Menschen, jene Ambivalenz, aus der der religiöse Anthropozentrismus des 19. Jahrhunderts nur die menschlich-idiomatische Seite in Anspruch nahm und poetisch entfaltete, ist auch die Wurzel des Atheismus-Problems bei Dostoevskij. Entsprechend der anthropologischen Ambivalenz besteht die philosophisch-theologische Voraussetzung des Atheismus-Problems in den ebenso ambivalenten Möglichkeiten, Potenzen, des freien Willens, des САМОВОЛЬНОЕ wie sie Dostoevskij, m. E. in Kenntnis der altrussischen Mönchsliteratur, in den "Aufzeichnungen aus dem Untergrund" in den Meditationen ihres fiktiven Autors vorgetragen hat. Ohne unnötige Mystifikationen ergeben sich aus der idiomatischen Ambivalenz des Menschen und in der Konsequenz des "СИМВОЛ ВЕРЫ" von 1854 die Vision Satovs in den "Teufeln", die Dostoevskij später, in den achtziger Jahren mit den Worten umschrieben hat: "Das Ideal der menschlichen Schönheit, das ist das russische Volk" (Идеал красоты человеческой - русский народ/<sup>1</sup>

Auf der einen Seite. Auf der anderen Seite ergibt sich aus derselben Voraussetzung der Standpunkt Kirillovs in den "Teufeln": "Drei Jahre habe ich das Attribut meiner Gottheit gesucht und ich habe es gefunden: Das Attribut meiner Gottheit ist mein СВОЕВОЛИЕ . "Um die Schranke zum perfekten Gottmenschen, die Todesangst zu Überwinden, folgert Kirillov, muß er sich selbst, d.h. Gott in sich töten. Ein Motiv, das Dostoevskij schon im "Tagebuch" von 1873 in der Skizze "Vlas" durchgespielt hat. Sowohl beim "Untergrundmenschen", wie bei Kirillov, und schon vorher bei Raskol'nikov wie überhaupt bei allen Übermenschen im Werk Dostoevskijs wird das

<sup>1</sup> Литературное наследство, т. 83, М., 1971, стр. 678.

grenzenlose "СВОЕБОЛННЕ" determiniert durch die reine Mitmenschlichkeit, "durch das Gesetz unseres Ideals", Christus.

3. Der Durchbruch Dostoevskijs zum "vere humanum" durch die strengen Strukturen patristischer und byzantinischer Dogmatik, die Konstantin Leont'ev auf so problematische Weise faszinierte, eröffnete ihm bei ständiger Orientierung am ethisch-ästhetischen Prototyp des Christus als Inbegriff des "positiv schönen Menschen alle Tiefen und Weiten des Menschlichen. Die technisch-poetische Maxime, von der er sich leiten ließ ist bekannt: "Bei vollem Realismus den Menschen im Menschen suchen". Im Rahmen unseres speziellen Themas interessiert uns, wie er diese Maxime auf die dezidiert religiösen Gestalten seines Werkes anwendete. Ich erlaube mir dieses Vorhaben trotz der vorzüglichen Arbeit von Sven Linner "Dostoevskij on Realism" (Stockholm 1967), der ich in weiten Teilen zustimme, auch wenn ich, wie dargelegt, von anderen Prämissen als der schwedische Forscher herkomme.

Entsprechend dem Abbau christologischer Hoheitsprädikate und der damit erreichten Vermenschlichung der Person Christi verfährt Dostoevskij mit konfessionsgebundenen zudem noch für die russische Kirche typischen Vorbildern aus dem hagiographischen Bereich. Hier können nur aus einem recht umfänglichen Material einige wenige Beispiele gebracht werden. An anderer Stelle habe ich gezeigt, wie durch Auflösung streng hagiographisch determinierter Topoi der Jurodivyj-Viten in der Gestalt Myskins im "Idioten" ein zeitgnössischer "Narr um Christi willen" entsteht, der in der westlichen Literatur vor allem in Gerhard Hauptmanns "Der Narr in Christo Emmanuel Quint" einen schlesischen

Nachfolger fand. Während beim Strannik Makar im "Jüngling" und beim Starzen Zosima in den "Brüdern Karmazov" die hagiographische Struktur bis in die Sprache hinein von Dostoevskij erhalten wurde - zunächst einmal, wir kommen sogleich nochmals darauf zu sprechen -, besteht die große künstlerische Leistung im Aufbau der Figur Myškins im poetischen "Überspielen" derselben. Bei dem Vertreter der asketischen Heimatlosigkeit, Makar, zeigt sich ein Problem, das nicht ohne eine gewisse Pikanterie ist. Makar ist der Doppelgänger der Vaterschaft zu Versilov. Er, Makar, erscheint wie ein "Deus ex machina", der zwar schließlich durch seinen Tod die Fragen der "zufälligen Familie" löst, aber um den Preis eines geistig nicht mehr intakten Versilov. Der Leser fragt sich, besaß dieser, wenn der Ausdruck einmal erlaubt ist: "metaphysische Vater" so große Qualitäten, daß er Arkadij hätte beeinflussen können? Oder ist es nicht vielmehr Versilov, der auf den jungen Mann einen seine Vorstellungen beherrschenden Reiz ausübt? Die Analysen Gerigks<sup>1</sup> haben gezeigt, daß und wie Dostoevskij diese Gestalt des Makar einer geheimen Kritik unterzogen hat. "Makar wird als ein finsterer Mann beschrieben, der von allen geachtet wurde und allen unausstehlich war." Und Versilov sagt von einem Vaterschafts-Doppelgänger: "Makar Ivanovič ist, wie du weißt, ein Leibeigener, den es sozusagen nach etwas Ruhm verlangte..." Die poetische Struktur Makars ist zu kompliziert, als daß er eilfertig zu einem hagiographischen Leitbild hochstilisiert werden sollte. Man sollte dabei auch nicht übersehen, daß nicht Makar, sondern, wie die Entwürfe zum Roman zeigen, Versilov in der Nachfolge

---

1

Versuch über Dostoevskijs "Jüngling", München 1965.

Myskins steht. Ruht in der hagiographischen Monostruktur<sup>1</sup> Makars eine streng orthodoxe Seele, so in der Gestalt Versilovs jene "anima religiosa", wie sie Dostoevskij zum ersten Mal in Sonja Marmeladova gezeichnet hat, sieht man von der noch symbolisch verklausolierten Figur der Katharina in der "Wirtin" ab.

Der Umbau dieser hagiographischen Monostruktur zu einer literarisch komplizierten und deshalb den Leser anziehenden Figur noch über die des Makar hinaus ist Dostoevskij bei Zosima in den "Brüdern Karamazov" gelungen, nachdem er zwischen Myskin im "Idioten" und Zosima im Entwurf zu den "Teufeln" in der Gestalt des Bischofs Tichon einen Vorversuch unternommen hatte. Einen Versuch, die, seinen, Dostoevskijs Vorstellungen entsprechende ideale Quintessenz aus dem historischen Tichon von Zadonsk (gest. 1783) gewissermaßen herauszu-destillieren und dem Geist seines Tichon einzuflößen. Die dabei von ihm angewendete nichtkonfessionsgebundene, vielmehr religiöse Interpretation des historischen Tichons kommt auch beim Aufbau der Figur Zosimas zum Tragen. Zunächst hat der Leser den Eindruck, das Idealporträt eines echten russischen Heiligen dargestellt zu bekommen. Wie bei einer Vitenikone sind um das Mittelteil mit dem Idealporträt, den "средник" als eine Art von Randbildern oder "Kleijma" Szenen aus seinem Leben geschildert. Konstantin Leont'ev hatte schon Recht, wenn er die Schilderung des monastischen

---

1

Zur Frage der hagiographischen Struktur, hinsichtlich D. anders als der Vortragende, s. J. Børtnes, The function of Hagiography in Dostoevsky's novels, Sonderdruck, vgl. Bulletin der IDS 7, 1977, 32-33.

Lebens in den "Brüdern Karamazov" als in keiner Weise entsprechend dem wirklichen Vorbild von Optina Pustyn ablehnte. Auch hier wollte Dostoevskij keine "Daguerrotype", keine Photographie einer real existierenden Klostersgemeinschaft und ihrer geistlichen Repräsentanten liefern, sondern ihre zeitlose "ИСТИНА", das was man, wenn auch etwa problematisch, die "Wahrheit der Dichtung" (W. Kayser) genannt hat. Dieses Ziel hat Dostoevskij in seinem Brief vom 24 August 1874 an Pobedonoscev auf dessen Kritik am Christus des "Großinquisitor" deutlich zum Ausdruck gebracht: "Es muß noch auf eine künstlerische Forderung hingewiesen werden: es ist eine bescheidene (ФИГУРУ СКРОМНУЮ) und zugleich erhabene Figur (ВЕЛИЧЕСТВЕННУЮ) darzustellen, dabei ist ihr Leben voller Komik und erhaben nur in einem mehr verinnerlichten Sinne ( В ВНУТРЕННЕМ СМЫСЛЕ) so daß ich wohl oder übel ( ПОНЕВОЛЕ) der künstlerischen Forderung nachkommen mußte, in der Biographie meines Helden auch die trivialsten Seiten anklingen zu lassen, damit der künstlerische Realismus ( ХЕДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕАЛИЗМ) keinen Schaden nimmt.<sup>1</sup> "Um dieser Aufgabe nachzukommen, war eine tiefgreifende Metamorphose der hagiographischen Schemata notwendig. Sie konnte nur erfolgen durch den Einbau dynamischer Elemente aus anderen Bereichen der Weltliteratur. Dostoevskij hatte mit Lesern zu rechnen, die kaum noch in frommen Traktaten und in den Lesemenäen lasen, wie die Tante Parfenij Rogozins in Pskov, sondern zu den Kreisen gehörten, die auf Grund ihrer religiös-philosophischen, keineswegs immer streng orthodoxen Lektüre der Gedankenwelt eines Chomjakov oder Vladimir Solovev verbunden waren. Dem letzteren hat der Dichter auf der gemeinsamen

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский, Письма, т.4, стр. 109.

Reise nach Optina Pustyn im Juni 1878 seine Vorstellungen von der Kirche entworfen, die für ihn eine "geistliche Bruderschaft" ( ДУХОВНОЕ БРАТСТВО ) sei, die ihrerseits "eine Vergeistigung ( ОДУХОТВОРЕНИЕ ) der gesamten Staats- und Gesellschaftsordnung zu einer Transkorporation ( ЧРЕЗВОИЩЕНИЕ ) der istina und des Lebens Christi in ihr<sup>1</sup> anstreben sollte. Solche Gedanken, die dem der СОБОРНОСТЬ Chomjakovs sehr nahe stehen, entwickelt auch Zosima in seinen geistlichen Gesprächen. Dem entspricht seine religiöse Persönlichkeit. Sven Linner hat in seinem zweiten Buch "Starets Zosima in the Brothers Karamazov. A study of the mimesis of virtus" (Stockholm 1975; 2. Aufl. 1981) auf jene transfigurativen Elemente hingewiesen, mit denen Dostoevskij die Ein-dimensionalität hagiographischer Prototypen vor allem bei Zosima überwinden hat. Wir sehen dabei ab von einer durchgehenden Humanisierung der Askese strengster Observanz, wie sie das Vorbild Zosimas, der Starec Amvrosij in Optina Pustyn geübt hat, worauf schon Kologrivov aufmerksam machte. Dazu gehört auch das für den Mönch Dostoevskijs charakteristische sentimentale "умиление" das Amvrosij völlig fremd gewesen ist. Für unser Thema wichtig sind die Analysen Lanners der gedanklichen Beziehungen zwischen Zosima und dem Bischof Myriel in Victor Hugos "Misérables", der seinerseits einen historischen Prototyp besaß. Linner zeigt, daß im Gegensatz zum Bischof von Digne Dostoevskijs Zosima niemals die Grenzen der Orthodoxie überschritten hat. "... but more important is the great degree to which Dostoevskij restricts confessional and ecclesiastical elements to the background of his depiction ... we can say that the

---

1 В.С.Соловьев, Собрание сочинений, т. 3, СПб., стр.181.

Orthodox saint, like the Catholic one, has been issued a 'passeport laique' ... Like Hugo before him, Dostoevskij worked with an already established pattern, a pattern which regarded the meaning of religion to be peace rather than struggle, above all a concern of the heart. Theologians may hold different opinions as to how fatal this is from a doctrinal point of view.<sup>1</sup> Der Vortragende schließt sich dieser von ihm nur in ihrem Endergebnis mitgeteilten Interpretation Linnerts voll und ganz an. Ebenso wichtig, wie der Vergleich mit Bischof Myriel ist, worauf bis jetzt niemand hingewiesen hat, der mit Fedor Bucharev. Wie dieser den Mönchesstand verließ, fordert Zosima Alesja Karamazov, auf, das Kloster zu verlassen und in die Welt zu gehen. Auch die Vorstellungen Bucharevs von einem zeitweiligen Arianismus werden von Zosima geteilt, wenn er "das Bild Christi vorläufig ( ПОКА ) verwahrt ( ХРАНЯТ ) "sehen möchte, um es später einer ins Wanken geratenen pravda bekannt zu machen.<sup>2</sup>

4. Ähnlich wie beim Abbau dogmatischer Hoheitsprädikata der Person Christi verfährt Dostoevskij bei der Auflösung kirchenrechtlich fixierter Moralvorstellungen. Ihm war das kanonistische Prinzip der zeitweiligen Dispensation (grch. oikonomia, russ. ( ОСВОБОЖДЕНИЕ ) ewiger Strafen für Todsünden bekannt, wie sie im alten Apokryph des "Хождение богородицы по мукам" vorgetragen wird, das er deshalb in das Poem vom Groß-

---

<sup>1</sup> Старец Зосима, стр. 132.

<sup>2</sup> PSS 14, 284.

inquisitor aufgenommen hat.<sup>1</sup> Das Prinzip der Dispensation weitet Dostoevskij aus zu einem indeterminablen Prinzip der Vergebung und Verzeihung aller Sünden und Verbrechen. In den Notizen zum "Idioten" heißt es von diesem: "Seine Sicht der Welt: er verzeiht alles (ОН ВСЁ ПРОЩАЕТ) sieht überall die Ursachen (ПРИЧИНЫ) er sieht keine unverzeihliche Sünde (НЕ ВИДИТ греха НЕПРОСТИТЕЛЬНОГО) und entschuldigt alles (ВСЕ ИЗВИНЯЕТ).<sup>2</sup> Mit zugespitzter Dialektik und allen ihm zur Verfügung stehenden dramatischen Effekten läßt der Dichter den betrunkenen Marmeladov in der Kneipe in seinem großartigen "СЛОВО" vom "СТРАШНЫЙ СУД" die uneingeschränkte allmenschliche Liebe Gottes zu den Sündern preisen. In seinen Notizen der Jahre 1880-81 hat Dostoevskij im Zusammenhang mit der Frage, ob der Großinquisitor Ketzer verbrennen lassen dürfe, den Begriff der Sittlichkeit genauer definiert. Er lehnt die Meinung ab, "даß "НРАВСТВЕННОСТЬ" 'Übereinstimmung mit inneren Überzeugungen sei. Das ist eher Redlichkeit (ЧЕСТНОСТЬ) (die russische Sprache ist reich), aber nicht "НРАВСТВЕННОСТЬ" Für mich existiert nur ein sittliches Vorbild und Ideal, Christus.<sup>3</sup> "Weder innere Überzeugungen noch kanonistische Kasuistik können für Dostoevskij Tiefe und Weite der Sittlichkeit umschreiben, sondern nur die Unmittelbarkeit zu Christus, zur "ЖИВАЯ ЖИЗНЬ" das, was er in diesen No-

1 Vgl. auch K. Onasch (Hrsg.), D. Freydank (Übersetzer), Altrussische Heiligenleben, Berlin 1977 (Wien 1978), 317 f.; K. Onasch, Die Ikonenmalerei, Leipzig 1968, 182.

<sup>2</sup> Idiot (Anm. 12), 96-99.

<sup>3</sup> Литературное наследство, т. 83, М.-Л., 675.

tizen mehrmals das "religiöse Gefühl" (религиозное чувство) nennt. Der Großinquisitor verbrennt aus innerer Überzeugung Ketzer. Christus hätte das niemals getan. Wie im "СИМВОЛ ВЕРЫ" von 1854 stellt sich Dostoevskij auch 1880-81 auf die Seite Christi, selbst, wenn dieser sich irren sollte.

Dieser Durchbruch durch determinierte und petrifizierte Moralvorstellungen zum "lebendigen Leben" befähigte den russischen Dichter bei "vollem Realismus den Menschen im Menschen" zu finden und darzustellen. In gewisser Weise ist deshalb Dostoevskij heute aktueller als Tolstoj. Er, Dostoevskij, hat bereits auf uns heute so stark beschäftigende gesellschaftliche Probleme hingewiesen, wie die "СЛУЧАЙНАЯ СЕМЬЯ" die Stellung des außerehelichen bzw. geschiedenen Vaters zu seinem Sohn und zu seinen Kindern, die Fragen der Jugendkriminalität, des Bandenunwesens, des Jugendalkoholismus, des Alkoholismus und der Süchtigkeit allgemein u.v.a.m. Und das nicht nur "per intuitionem", sondern durch die Lektüre juristischer und pädagogischer Spezialliteratur. Im Rahmen unseres Themas ist schließlich darauf hinzuweisen, daß Dostoevskij scharfsichtig eine Erscheinung des gesellschaftlichen Lebens erkannt hat, die heute die institutionalisierten Konfessionskirchen beunruhigt: ein Christentum, das sich außerhalb der Konfessionsgrenzen am Ideal des vordogmatischen Christus des Neuen Testaments orientiert.

Die menschliche Unmittelbarkeit der Gestalten in der Dichtung Dostoevskij's ist der Grund dafür, daß wir uns mit ihnen noch heute identifizieren können.



Л и л а М о н ч е в а

ДРЕВНЕРУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА И ТВОРЧЕСТВО ДОСТОЕВСКОГО

Стефан Цвейг в своей книге "Три мастера", характеризуя творчество выдающихся писателей XIX века Бальзака, Диккенса и Достоевского, писал: " У каждого из этих трех писателей есть своя собственная сфера. У Бальзака мир общества, у Диккенса - мир семьи, у Достоевского - мир личности и вселенной."<sup>1</sup> Личность и вселенная - эти те границы творчества великого русского писателя, вмещающие в себе и повседневный факт, и большие "вечные" вопросы всех времен и эпох. Изумительный диапазон творчества Достоевского всегда провоцирует искать живительного источника этого творчества, той неиссякаемой творческой энергии, питающей гуманизм писателя и дающей размах его художественному таланту.

Европеоцентрические тенденции в литературной науке утвердили множество параллелей и трактовок, связавших творчество Достоевского произведениями зарубежных писателей эпохи Ренессанса до наших дней. В таком порядке Данте, Шекспир, Сервантес, Руссо, Шиллер, Гёте обычно выступают в качестве предшественников, подготавливавших своим творчеством идейно-образный мир произведений русского гения.

Ф.М. Достоевский - вершина культурного развития человечества, и в силу этого обстоятельства, в нем сконцентрирован весь художественный опыт мировой литературы, - и как традиция, и как предпосылка новых тенденций. Так что

<sup>1</sup> С. Цвейг. Три мастера. - Собрание сочинений, т. 7, Л., 1929, стр. 3.

Достоевский всегда можно соизмерить, сопоставить с величайшими писателями прошлой, нынешней, а без сомнения, и будущей литературы, но когда речь идет о настоящих, естественных началах его творчества, то их надо искать среди до-машних источников. Русская национальная культура, ее эстетический опыт, ее традиции и художественные результаты — это и есть тот корень творчества Достоевского, который уходит в глубину допетровских времен, питается обильными соками Петровской эпохи и русской классики начала XIX века.

Связь произведений Достоевского с русским литературным средневековьем всегда была очевидна для исследователей его творчества, но она и до сих пор не выявлена детально. Правда, в последнее время все более и более расширяется круг исследований в этом направлении. Д.С. Лихачев разработал эстетическую категорию художественного времени в романах Достоевского, исходя из связи стиля писателя со стилем русских летописей.<sup>1</sup> В. Ветловская обнаружила в поэтике Достоевского элементы структурно-образного содержания самых распространенных средневековых жанров житий, поучений, апокрифов.<sup>2</sup> Вызывает интерес работа профессора из Карлового университета в Праге Светлы Матхаузеровой об идейной связи Достоевского с произведением русской литературы XVII века "Повесть о Горе Злочастии".<sup>3</sup> Между прочим, это произведение древнерусской литературы стоит у истоков психологической прозы нового времени, ибо трактовка судьбы человека и права его на свободный выбор /т.н. "свобода волеизъявления"/ в "Повести о Горе Злочастии" предваряет всю философско-психологическую интерпретацию онтологичес-

<sup>1</sup> Д.С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, стр. 305-318.

<sup>2</sup> В.Е. Ветловская. Поэтика романа "Братья Карамазовы". Л., 1977.

<sup>3</sup> Mathauszerova. S. Dostoevskij a zle stesti. — Slavia. roc. XLIX, 1980, s. 4, s. 379-387

кой темы в русской литературе XIX века.

Среди недостаточно исследованных проблем стоит методологически важный вопрос об отношении Достоевского к идейному содержанию древнерусских произведений, и в первую очередь – проблема интерпретации христианской идеи в романах Достоевского и в средневековой русской письменности.

Христианская идея окрашивает характерно идейно-образный мир Достоевского, и ее структурирующая роль в произведениях писателя не подлежит сомнению, но определить роль и значение христианской идеи в общей идейной системе Достоевского, это значит установить путь ее превращения в общечеловеческий идеал, в ту, по словам Достоевского, "связывающую всех времен и эпох мысль".

Христианская идея в идеологии древнерусского общества развернута в системе философско-этических и эстетических категорий, определяющих содержание русской средневековой культуры, и в частности, литературы. Эстетический анализ этих категорий представляет собой довольно сложный объект для исследования, поэтому я не позволю сейчас себе, в рамках настоящего изложения анализировать их внутрисистематические связи, а намечу только одну проблему, имеющую особое значение для специфической интерпретации христианской идеи Достоевским – проблему добра и ее философско-эстетическое обобщение в христологическом мотиве и в образе Христа. Именно на этом сходится древнерусская литература с Достоевским.

Христология – один из самых деликатных вопросов в теологии, породивший множество клерикальных споров и еретических учений. Известно, что основное противоречие христианской догматики, проистекающее из тезиса о бесплотно-незримой сущности единого бога снимается введением богочеловека Христа, как воплощение одновременно материи и духа.

Еще на заре христианства /III-IV вв./ появляются рели-

гиозно-философские споры о двуединой сущности божьего сына, из которых рождаются две большие христианские учения – "монофелитов" и "монофиситов", ставящие по-разному акцент на духовное и физическое в образе Христа. Восточноправославная церковь развивает учение "монофелитов" о богочеловеке как сочетание духа с материей, но с приматом духовного /божественного/ начала.

Принимая в X веке христианство в его восточноправославном варианте, русские на деле приобретают возможность создать и развить культурный феномен, в котором антропоцентристская идея интерпретируется с акцентом на духовное содержание человека. Конечно, такую возможность имеют все народы юго-восточной Европы, воспринявшие византийский тип культуры, но на Руси христианскому духовному идеалу придается народностно-патриотический характер, и он связывается с проблемой становления русской народности и государства.

При крещении русских в 988-ом году князь Владимир Святославич провозглашает в качестве общерусского идеала христианский принцип жить в мире и в братстве, т.е. соборное начало реализованное в духовном единении русских.<sup>1</sup> Таким образом, в самом начале формирования русской литературы в ней оформляется характерный национальный мотив об единении – духовном, народном, политическом, – и с тех пор традиционно звучит на протяжении развития всей русской литературы вплоть до Достоевского и Толстого. Но древнерусская литература утверждает единение как возможное единство на основании истинной нравственности, на основании добра, а в стремлении человека к добру и нравственному совершенству христианская дидактическая литература предлагает в качестве образца богочеловека Иисуса Христа, чье человеческое обличие приобщает его к земному обществу людей и делает для них более доступным его нравственный пример.

<sup>1</sup> Повесть временных лет. – Лаврентьевская летопись, ПСРЛ, т. I, Л., 1926, стр. 124-125.

Знаменитый древнерусский проповедник XII века Кирилл Туровский в своих ораторских сочинениях и особенно в посвященных Пасхе и следпасхальным праздникам, ставит ударение на богочеловеческой сущности Христа, описывает его человеческие страдания и таким образом акцентирует на его божественную сущность. Гимнично звучащие ноты в словах Кирилла Туровского воспевают единение людей вокруг нравственного идеала, чей символ в церковном обряде заключается в "евхаристии" /причастии/, а пафос этой ораторской прозы состоит в утверждении высшей нравственности, достигнутой ценой огромного страдания.<sup>1</sup>

Творчество Туровского епископа – пример того, как на древней Руси слагается культурная традиция трактовки нравственного идеала. Она оформляется прежде всего на художественном трафарете, идущем с юга – из Византии и Болгарии, однако, наряду с догматически установленным каноном изображения Иисуса Христа как учителя, наставника, в русской литературе X – XII веков в более изощренной форме выступает сотирологическая трактовка этого образа как страдальца за погубленное человечество, как спасителя человечества.<sup>2</sup> В сотирологической интерпретации христологической темы древнерусская литература делает установку на трагизм в изображении Иисуса Христа, изображая страдающего богочеловека, подчеркивая его человеческое страдание.

Именно эту характерную интерпретацию нравственного идеала средневековья в специфически образном модели Христа в древнерусской литературе усваивает и диалектически развивает Ф.М. Достоевский. Не раз в записных тетрадах, в своих творческих дневниках писатель регистрирует внимание к христологической теме и к образу Иисуса Христа, которого вопло-

<sup>1</sup> П.П. Еремин. Литературное наследие Кирилла Туровского. ТОДРЛ, т. XII, М.-Л., 1956; т. XIII, М.-Л., 1957; т. XV, М.-Л., 1958

<sup>2</sup> В средневековом изобр. искусстве эти два изображения Христа интерпретируются в позах "пантократора" и "пиэты".

щает в ряд положительных героев своих романов /князь Мышкин, Макар Долгорукий, Соня Мармеладова, Алеша Карамазов/<sup>1</sup> Однако у Достоевского христологическая тема приобретает новую интерпретацию, писатель выводит трактовку ее на более высокую ступень. Тема у Достоевского расширяется, проблема христологии приобретает историко-социальную актуализацию и связывается с решением идеологических конфликтов и оппозиций русского общества второй половины XIX века.

Христология в романах Достоевского остается в своих основных нравственных определителях, таких, какие утверждаются в средневековой письменности, а именно как выражение истинной нравственности и самоотверженной гуманности, но в то же самое время Достоевский снимает ее образно-трафаретную оболочку и придает ей облик исключительно земной, чисто человеческий. Таким образом у Достоевского наблюдается слияние христологической темы с темой онтологической, — слияние, дающее возможность писателю поставить антропоцентристскую идею в космические рамки бытия.

На самом деле слияние христологии с онтологией, т.е. переход канонизованного образа Христа в образ земного человека не есть дело Достоевского. Оно на практике в русской литературе осуществляется древнерусским писателем второй половины XVII века, водителем духовного раскола старообрядцев протопопом Аввакумом. Творчество Аввакума, и в частности его "Житие" были хорошо знакомы Достоевскому.<sup>2</sup>

В своем послании "Пятое челобитное к царю Алексею Михайловичу" Аввакум утверждает мысль, что он равен Христу, так как: "Небо мое, свет мой и вся тварь, — Бог мне дал".<sup>3</sup> Не-

<sup>1</sup> Л.М. Розенблум. Творческие дневники Достоевского. М., 1981.

<sup>2</sup> В.И. Малышев. Русские писатели о "Житии протопопа Аввакума". ТОДРЛ, т. VIII, М.-Л., 1951. Он же: Неизвестные списки "Жития Аввакума и высказывания русских писателей о нем. ТОДРЛ, т. IX, М.-Л., 1953. Он же: Писатели и ученые о "Житии" Аввакума. ТОДРЛ, т. XIII, М.-Л., 1957.

<sup>3</sup> РИБ, стб. 757.

однократно в "Житии" звучит отождествление Аввакума с Иисусом Христом и пророками. Аввакум проводит параллель своей судьбы с судьбой Христа, пострадавшего за людей, сравнивая свое отлучение от церкви с распятием божьего сына, свое слово с пророческим слесом бога, а свои писания со священным писанием. Он передает рассказ своей духовной дочери Анны об ее видении, в котором она видит "полату отца Аввакума", точь-в-точь воспроизводящую христианский рай. Таким образом в Аввакуме происходит соединение сознания бога и человека, в нем объединяются объективное и трансцендентальное бытие.<sup>1</sup>

Немыслимо кощунственное сопоставление с Иисусом, недопустимая с догматической точки зрения идентификация самосознания человека со самосознанием бога становится фактом в творчестве Аввакума. Стоя на грани древнерусской и новой литературы, творчество протопопа Аввакума исчерпывает идейные и художественно-образительные возможности средневековой письменности и вырабатывает новые художественные эталоны, в числе которых стоит и изображение человека как пересечение и слияние христологии с онтологией. Однако это становится возможным едва в конце XVII века, в эпоху ломки устоявшихся традиций, когда выход человека из средневековой анонимности и его самоутверждение сопрягаются все еще с христианской требовательностью сампожертвования и страдания за других.

Ф.М. Достоевский просто развивает и обогащает эту сложившуюся до него культурную традицию в условиях буржуазно-капиталистических отношений конца XIX века, когда русское общественное сознание, как два столетия тому назад, подвергнуто большим сдвигам и ломкам.

---

<sup>1</sup> Д.С. Лихачев. Перспектива времени в "Житии" Аввакума, в кн.: Поэтика древнерусской литературы. Изд-е 3-е, М., 1979, стр. 292-297; П.Хант. Самооправдание протопопа Аввакума. ТОДРЛ. т. XXXII, Л., 1977, стр. 70 и след.

Советский литературовед В. Днепров утверждает, что идейность романов Достоевского рождается в борьбе трех идей—христианской, коммунистической и буржуазной /в ее крайнем выражении/. На этой борьбе и зиждется романное повествование писателя.<sup>1</sup> Утверждение Днепрову правильно, но христианская идея в произведениях Достоевского не столько противопоставлена, сколько она сопоставлена, зеркально отражена в двух остальных идеях эпохи, и, если коммунистическая идея отчасти совпадает с ней, то буржуазная идея отражает перевернутую христианскую идею. Именно об этой перевернутой христианской идее и ее детищах — грядущих человекоботах говорит Кириллов в "Бесах".

Достоевский изображает креатуру буржуазной идеи в целом ряду образных воплощений. Это те отрицающие герои Достоевского, которые уничтожая связь с людьми и миром, в своем скепсисе и разрушении доходят до крайнего индивидуализма, до саморазрушения /Раскольников, парадоксалист изпод земли, Кириллов, Ставрогин, Ипполит, Иван Карамазов и т.п./. Все они, как и христианский Мессия, вступают в мир с чувством избранничества. Их мессианство заключено в отдельной теории или в определенной жизненной позиции, но всем им не хватает главного, что, по Достоевскому, характеризует истинную нравственность, а именно — принять на себя ответственность за все человечество, пострадать как Митя Карамазов за "дите". Эти антиподы богочеловека стронются братства людей и отвергают человеческое единение на пути добра и любви.

Они все глубже проваливаются в преисподнюю индивидуалистической обреченности и заканчивают трагически свой жизненный путь.

Таким образом, христианская идея у Достоевского приоб-

---

<sup>1</sup> В. Днепров. Идеологическое и социальное. "Вопросы литературы", 1974, № II, стр. 156-176.

ретаает значения русской и общечеловеческой идеи, выстраданной человечеством и осознанной им как нравственный постулат, повелевающий отдельному человеку "быть ответственным пред всеми, за всех и за все". Эта и есть та "связывающая идея всех времен и эпох", которой неустанно искал и обнаружил пытливый ум русского мудреца и писателя-гуманиста Достоевского.



G y ö r g y C s e p e l i

THE SOCIAL PSYCHOLOGY OF 'THE DIVIDED SELF': RASKOLNIKOV

Russian society crossed the Rubicon in 1861. The reform measures implied by the abolition of serfdom broke the legal fetters of feudal society. They shattered the normative social control which had been valid until this time. The "solidarity-values" (goodness, loyalty, love, honour, etc.) which had supported the legitimacy of the feudal social order, became disfunctional, their sphere had shrunk to the world of interpersonal relationships. The feudal order was, however, abolished by the will of the absolute ruler; the long-expected change was not brought about by an emancipatory disruption of the social relationships but by the calculation of the powerful. Hence, the new social relationships emerging in the wake of the reform, allowed only for a capitalism that suffocated under the pressures of a bureaucratic system. The reform measures abolished feudalism, indeed, but they could not destroy their own ground of existence, the bureaucratic structure of absolute rule. In fact, the preservation of the latter had been their actual purpose.

New values were voiced, the productivity-values of profit, egoism, reason, and individual success which, however, could not strike deep roots in the thin soil of an uncertain capitalism. Their strength was expended in negating, by virtue of their mere existence, the already disfunctional solidarity-values, and by calling into question an interpersonal world which was, at the same

time, serving as a shelter for all those who proved unable to adapt themselves to the world of rising capitalism. Thus, in a society incapable of turning capitalist, the productivity-values inevitably acquired a negative colouring, associated with threat and destruction.

The new situation might be characterized as a "vacuum of values". The solidarity-values had been deprived of their social basis, their function of social control had become meaningless while the productivity values could, on account of their underdeveloped social basis, only deny the "solidarity-values", incapable themselves of motivating middle-class life-styles, industriousness, and real social effectiveness. The bureaucracy, having successfully strengthened their position with the reforms, continued their rule over society by traditional means, i.e. physical and psychological violence. Lacking any sort of moral content or sociologically valid legitimizing power brought about by public opinion, publicity, or a political system of conflicting interests, they were unable to fill in the "vacuum of values".

The crisis of values was due then to three factors. The weakened "solidarity-values" had not lost their hold over people but were no longer strong enough to support a meaningful life-style in society. On the other hand, the "productivity-values", burdened by disparaging labels, could not inspire real achievements. Lastly, the cynical state machinery, incapable of value production, was less and less able to do its task, lacking as it did, all moral or utilitarian support.

St. Petersburg in the post-reform period represents the coexistence of the above three factors clearly. Here is the centre of the puffing state machinery with its

huge army of clerks and a degraded mass of domestics in the service of the parasitic consumption practiced by the dominant social groups. It is here where all the victims of the new social energies, released by the reform - the preservers of the "solidarity-values" - are trying to find shelter. Here is the centre of enterprise where the deformed avantgarde of rising Russian capitalism is gathered. There is no communication among these three strata, differing both in their values, social outlooks and ways of life. The intelligentsia establishes the only link among them, enabling them to learn about one another, to compare their evaluative views, opinions, and attitudes and to form a picture of one another and themselves. The new intelligentsia is nurtured in St.Petersbourg: its mission is to help avoid the traps of communication. This is where Raskolnikov, the elect ideal-type for this chore, lives.

Descriptions of Raskolnikov's personality could fill volumes. In fact, it is a personality with interesting, unique traits. But the reader's interest is nourished not only by his wish to identify with this handsome, clever, and ingratiating young man. The attraction of Raskolnikov's schismatic personality is due to his particular sociopsychological position which seems to force him to reproduce that "vacuum of values" in his personality, to make it his own fate.

What are the circumstances which turn a person wearing the stigmata of success, into a fallen hero? That is an old, recurrent question in the literature of Western Europe and the answer generally points to causes and circumstances beyond the hero's competence. He is not at fault; rather chance, bad luck, social relations are against him. But the hero himself is never unsuc-

cessful from the outset, be it Julien Sorel or Rastignac. Or, to be more precise, he never acts as Raskolnikov does, making himself fall at the very beginning. This failure, known in advance, is a new, tragic dimension contributed by Dostoyevsky to the chronicle of ambitious young men as they figure in Western European literature. He attributed the cause of the hero's fall to the person, the innermost circle of the personality, his divided conscience.

The writer availed himself of the peculiar effect which is created by setting an enlarged figure among many smaller ones. (The trick and its effect are familiar at least since Swift's Gulliver.) As a consequence, the central character is not diminished but inevitably he will be strange, he will fall out of line, his size will become relative. What happens under such conditions in the interactions between the figure and his environment? As is demonstrated by Ferenc Mérei's experiments, it is always the norm-giving environment which gets the upper hand: the individual can gain ascendance over his environment only if he has identified with its norms.

When Julien Sorel falls, all our sympathies go out to him and we reduce our ensuing cognitive dissonance by rallying our energies for the struggle against a hypocritical society. When Rastignac triumphs, achieving one success after another, we accept him because he is a winner. There is thus no cognitive dissonance in this novel's effect, either. It does not occur to us that there may be no agreement in society as to what is right, good, useful, or true. Anomies are produced in the capitalist societies of Western Europe only by the conflicts between the agreed values and the means of their realization. And a character of Napoleonic stature can have strength enough to legitimize his own means, for the

values he intends to realize are, without doubt, socially desirable. And even if he falls - as Napoleon did - there remains the lasting comfort of his achievements, or of his idea that is worth following, and can be realized and judged legitimate in the long run.

Hence, the conflict between the individual and his society is not without harmonious aspects in 19th century Western European capitalism. But the very same conflict will be interiorized in the half-hearted Russian capitalism of that century. It will become a part of the individual's personality who is capable of reacting to that conflict. Consequently, the created cognitive dissonance will be irreducible. Anomy appears not simply as a conflict of values and means but, in a "vacuum of values", the individual must search for the values which society is incapable of realizing consensually. Under such conditions, greatness will be dwarfed, however greater or better it be than its environment. Only fancied Napoleons can claim ontological justification whose anomic state begins already with the lack of sensible and valuable aims. And if someone starts pondering over aims, a sign of greatness in itself, he will have no other choice but to reach for illegitimate means and, as a result, to bloody his hands.

Raskolnikov's moral nihilism is thus nothing else but the reproduction of society's moral nihilism in his personality. He wants to ascend in a society that has lost its old values and has not found its new values yet. He recognizes that social relations are crying out for change and wants to act in the interests of that change. His intellectual energies, tailored for a bourgeois society, cannot be applied, in the milieu of St. Petersburg, to an aim with a corresponding meaning. He cannot

follow the socially agreed upon paths of self-realization. Seeking individual gain, middle-class industriousness, or public activity are all negatively judged life-patterns and thus morally unacceptable. There is no living social content in the back of the "productivity-values" that could lead to a real tragedy or, lay the foundations for new rules of behaviour, if the individual transgresses the real, and great rules of life. ("Prestuplenije" - the Russian word for crime means not so much sin, or crime as transgression.)

Dostoyevsky's critical attitude to society is generally regarded as antiliberal and anticapitalist, particularly in relation to Raskolnikov's character. Raskolnikov had to fall, however, not because he stood for a consistently liberal idea of man. On the contrary, the liberal idea is perverted in him. His fate should be, therefore, interpreted as a condemnation of the bureaucratic conditions in Russia.

Raskolnikov was unable to accept the socially powerless bourgeois values. Still, his way of thinking, his whole argumentation is typically middle-class. His often cited irrationalism ensues, as a matter of fact, from his exaggerated rationalism which has found no echo in St. Petersburg. The "solidarity-values" still seem to dominate the interpersonal world but insight into their disfunction cannot be avoided. People cannot love any more, yet they can relate to one another as isolated social atoms.

This is the gap that Raskolnikov's peculiar moral can fill: that which serves a good purpose cannot be bad. The whole idea could only be conceived because there was no social criterion of what was good or bad. Consequently, he could not even see a purpose. By his

youth, intellectual role, and heretic personality ("raskol" meaning schism, or heresy in Russian) he is almost marked by fate to be sucked in by the social "vacuum of values". He can neither love, nor achieve anything. Some would love him, others would expect achievements of him but Raskolnikov, in his naked rationalism, is searching for values beyond the solidarity or productivity values. And these he can never find.

Raskolnikov is not blind to the irrationality of middle-class reasoning and naturally hates Luzhin's mercenary thinking or Razumihin's materialistic pragmatism. By merely negating love-values, he cannot tackle Svidrigajlov's instinct-driven uninhibitedness either. "Variations" on the solidarity values are represented in the behaviour of his mother and sister. Their ruined lives clearly indicate the disfunctionality of such values. Sonja is the only attractive person to him but the "solidarity-values" have been sociologically reversed in her life. And the more damage is done to Sonja's capacity to love by the cruel practice of prostitution, the nobler their glow in their ideality. With his incapability of following, Raskolnikov can follow nobody but Sonja.

The theme of the whole novel is a kind of productivity turned inside out in the perfect but barren (because only restricting and controlling but never stimulating) order of bureaucracy with its bureaucratic mind, its files, and its dogged investigations. Its autonomous mechanism destroys, as Marmeladov's example demonstrates, all the minor clerks on the lower rungs of the hierarchic ladder. Its mercilessness is only fathomable with the help of Gogol's writings. If, on the other hand, this machinery endows a capable person with power, he will grow formidable and omniscient. That is why Porfirij

Petrovich, the police inspector is Raskolnikov's only worthy antagonist. The soul - that restless, capricious stuff - is for the inspector not a world creating or preserving values but a world of calculable, controllable, and countable facts to be pressed into files. As a psychotechnologist he pulls all the strings.

Raskolnikov's greatness is evident in his moral thought; his dwarfishness is the outgrowth of the environment. These two components are inseparably blended in his despair. What can a man do if he believes neither in the socially dying, nor in the socially unviable new values and he is, at the same time, unwilling to share the "value-neutral", daily formulated premisses of the present? - He will despair. He will kill, out of a dramaturgic necessity flowing from his inner division and moral heresy, only to be punished afterwards. But actually it is his insight that must be punished. His real crime is that he has realized that "anything goes". For that insight he may never get absolution from anybody since, for social reasons, he cannot realize its consequences in productivity. He cannot create, as a Caesar, Cromwell, or Napoleon, the new rules of freedom. They would permit actions which used to be regarded criminal but they would, at the same time, forbid setting up new prohibitory signs to replace the old ones.

The only unpardonable sin can be committed by a man who, sensing society's value crisis, creates an awful, repulsive, solitary sign of himself as a memento to the minute-men of the present of the vanity of their lives. In this sense, Raskolnikov is not just the martyr of a peculiar social anomaly. His fate acquires exemplary significance in all situations where pretensions function no more, where uneasiness cannot be called a pleasure,

valuelessness precious, and mud gold; where a society, divided in itself, lacks the strength not to expel greatness (which it takes for mere eccentricity or moral nihilism) but to have courage instead to innovate, to suffer, and to take the risks involved in taking steps into the unknown.

If, on the other hand, playing the role of a criminal cannot be told from the discovery of new moral qualities in the confusion of values, - people born to become Napoleons will turn into assassins and the future will remain prisoner to the present, frozen to eternity.



А р п а д   К о в а ч

СЮЖЕТНАЯ ФУНКЦИЯ "ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ ЖЕСТОВ" В РО-  
МАНЕ "БЕСЫ"

В отличие от всех крупных романов Достоевского, в экспозиции "Бесов" главный герой – Ставрогин – получает от рассказчика подробные словесные характеристики, в которых высокую степень повторяемости представляют подчеркивания "замечательной рассудительности", бесстрастия, беспредельной силы воли и т.д. и т.д. В число этих характеристик входят, в том числе, и слухи, распространяемые в губернском городе – слухи об успехах его в высшем петербургском обществе, а также о кутежах, дуэлях и других таинственных и страшных "грехах", совершенных будто бы в Петербурге, Москве, Париже и Швейцарии. Поскольку все то, что происходило за пределами губернского города, границами которого ограничивает Достоевский кругозор рассказчика, поскольку все это хроникеру фактически не доступно, он передает эти информации в качестве слухов, а не действительных фактов, считая нужным особо оговорить, что впоследствии лишь половина из них оказалась верною.<sup>1</sup>

Но зато хроникер оказывается свидетелем трех эксцентричных поступков из предыстории Ставрогина – четыре года назад, во время последнего пребывания героя в губернском городе. Дикие и неожиданные действия, как будто нарочно провоцирующие посетителей салонов, как будто бросающие вызов обществу, выстраиваются перед читателем в один ряд по

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т.10, стр. 37, Л., 1974

принципу противоположных жестов-поступков, никак не совместимых с информацией о рассудительности, огромной власти над собой, со смыслом нагнетаемых повествователем характеристики. Это несоответствие, эта кажущаяся "немотивированность" вызывает ряд "почему": почему Ставрогин укусил ухо губернатора? – почему публично целует в губы жену Липутина? – почему, наконец, проводит за нос Гаганова?

Ответы читатель получит не прямые, а опосредствованные через повествовательную деталь, которой хроникер фиксирует – но не объясняет – реакцию Ставрогина на публичное мнение о его поступках. Согласно этому мнению никто, в целом городе, не приписал эти дикие поступки болезни, и даже наоборот "все наклонны были ожидать таких же поступков". Услышав это мнение, Ставрогин "побледнел"; побледнел, видимо, от возмущения над нравственной извращенностью элиты губернского центра. Он не верит своим ушам, и изумление его подчеркивается и в дальнейшем. Запоминая "подленькую фигуру губернского чиновничиска-фурьериста", он задается вопросом: "Бог знает, как эти люди делаются!" За обобщением – "эти люди" /которых придется Ставрогину узнать/ – скрывается модель представителей верхушки провинциального русского города, России "мертвых душ", в известной фазе своего разложения, со своими собственными государственными и антигосударственными бунтовщиками и шантажистами, мелкими бесами с мелкими утопиями.

Но все дело в том, что хроникеру – а отсюда и читателю – непосредственно не доступны внутренние мотивы реакции Ставрогина: в самом деле, почему побледнел он? – действительно ли от возмущения? Только четыре года спустя хроникеру ставится в известность: Ставрогин совершил эти более чем странные поступки в белой горячке и, как сообщает рассказчик, "за три дня пред сим больной мог уже быть как в бреду, не здоров рассудком и волей".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Там же, стр. 43.

Подобно тому устанавливает "бледноту" Ставрогина хроникер и после пощечины Шатова: "Только бледен он был ужасно". И тут же дает оговорку насчет своей неполной компетентности повествователя: "Разумеется, я не знаю, что было внутри человека, я видел снаружи".<sup>1</sup>

Рассказчику-хроникеру, в отличие от повествователей в "Преступлении и наказании" и "Идиоте", вообще не доступны внутренние мотивы действий, слов, жестов персонажей. Эта повествовательная условность и объясняет мнимую противоположность многих актов, т.е. служит поэтическим целям автора – многократному закодированию поступков персонажей.

Чтобы сделать понятным эту специфику повествовательной системы "Бесов", мы уточняем, что т.н. противоположные слова, жесты и поступки характерны вообще для романов и повестей Достоевского;<sup>2</sup> в них реализует романист типизацию "исключительного" путем системы повествовательных деталей низкой избыточности, но очень высокой упорядоченности семантических структур модели. Но одно дело быть характерным вообще, и совершенно другое дело нести функцию конструктивного фактора в структуре персонажа. Условность повествования в "Бесах", согласно которой хроникеру не доступна внутренняя речь персонажей – т.е. не моделируется речевой /интеллектуальный/ и доречевой /психологический/ уровень мысли – и двигает противоположные акты в конструктивный фактор структуры персонажей.

В этом отношении "Бесы" стоят в творчестве Достоевского совершенно особняком. В создании образа Раскольникова и Мышкина автор применял в качестве конструктивного фактора т.н. двойные мысли в плане внутренней речи, т.е. противополо-

<sup>1</sup> Там же, стр. 166.

<sup>2</sup> Разработку понятия "противоположный жест" и освещение его значимости в поэтике Достоевского см.: Арпад Ковач. Роман-прозрение. Опыт жанровой поэтики Достоевского.

Studia Russica, IV. Budapest, 1981.

ложные мысли, а не противоположные жесты. И только в детализированном соотношении с ними даны противоположные слова, поступки и жесты, мотивированные непосредственно этим внутренним противоречием, оппозиционно построенной структурой элементов интеллектуального и психологического уровня внутренней речи персонажей.

"Поблел" – это противоположный мимический жест Ставрогина, не соотнесенный с внутренней корреляцией интеллектуальных и психологических элементов, но выступающий в результате известной повторяемости как конструктивный фактор персонажа; в своей упорядоченности, системности этот ряд элементов образа Ставрогина несет ту же структурную функцию, что в образе Версилова – богатая новизна "улыбок".

Таким образом, читатель "Бесов" уже в экспозиции романа подготовлен, что к внутренним мотивам поведения Ставрогина, да и всех других персонажей, он может подойти лишь путем опосредствованным, т.е. в результате осмысления той повторяемости небольшой частоты /небольшой по сравнению с избыточностью повторов на собственно текстовом уровне/, которая однако отчетливо детализируется на уровне внетекстовых, метаречевых актов героев – противоположных жестов и поступков.

В самом деле, все сюжетные поступки Ставрогина после пощечины Шатова противостоят повествовательным деталям, которые характеризуют его на этапе предьстории: слухам о грехах и злодействах, листкам "От Ставрогина", а также эксцентрическим поступкам, совершенным в белой горячке. Ведь оставил же он без ответа пощечину, а все в городе "наклонны" были ожидать совершенно иной реакции.

На основании такого резкого изменения в поведении и строит свою новую тактику завоевания Ставрогина Петр Верховенский. Но не только он, все бывшие ученики и последователи Ставрогина замечают этот динамический переворот,

однако, объясняют его каждый по своему, абсолютизируя, возводя в доминанту образа тот аспект, который более всего доступен их пониманию, более всего поддается их особой интеллектуальной компетентности. Достоевский в них моделирует возможные интеллектуальные редукции в интерпретации образа Ставрогина, неполное – с поэтической точки зрения – прочтение романа в целом. Правильно усматривая решительный сдвиг в поведении Ставрогина в сторону "последней борьбы", Шатов, Кириллов, Верховенский объясняют это согласно той интеллектуальной установке, которую в качестве "учения Ставрогина" они присвоили себе и довели до убеждения, управляющего поступками. Исходя из этих, каждый раз оригинально рационализированных, но односторонних пониманий "полного образа" Ставрогина, навязывают ему цель, "поднять знамя", которое может стать, мол, спасением для него на краю пропасти; ему – нравственному трупу / в понимании Верховенского/, ему – нравственному максималисту / в понимании Шатова/, ему – отчаянному индивидуалисту, потерявшему веру в силу индивида /в понимании Кириллова/.

Ссылаясь на "огромные слова" Ставрогина из досюжетной предыстории, и на его поступки собственно сюжетные, бывшие ученики требуют у него последовательности в поступках с точки зрения совершенно несовместимых, полярно противоположных идей и стремлений: возглавить соответствующее движение, признав и приняв в ранг Бога, в принцип веры и деятельности то разрушающий бунт /идея Ивана-Царевича/, то народ /идея народа-богоносца/, то индивидуум /идея человекбога/.

Степень одержимости, потеря самоконтроля в искажении идей и понятий, передаваемые повторяемостью соответствующих деталей высской изысканности, вызывает прозрение Ставрогина, согласно которому они "пламенно переиначили,

не замечая того<sup>1</sup>, его мысли; они оказались последовательными в верности "огромным словам" учителя, а не его мысли; они воспринимают жизнь как бы чисто интеллектуально - через слово учителя, а не как учитель, который сам является послушным и активным учеником жизни. /Очевидно, в этом смысле планировал Достоевский возражение Ставрогина тем, которые критикуют "учение Христа", как "несостоятельное для нашего времени. А там и учения-то нет, там только случайные слова, а главное, о б р а з Христа, из которого исходит всякое учение"<sup>2</sup>; или: "главное не в формуле, а в достигнутой личности"<sup>3</sup>.

Говоря о "жизни", здесь следует иметь в виду ход событий, детализированных в сюжете романа. Уточняя с этой точки зрения сказанное выше, можно заключить, что в оценку поступков Ставрогина у его последователей не входит именно функция событий. Оценивая поступки Ставрогина с точки зрения идей, провозглашенных на этапе досюжетной предистории, они закрывают глаза на мотивирующую роль хода собственно сюжетных событий. Кириллов и Шатов потому и оказываются жертвами этих событий - Шатов в качестве средства шантажа Верховенского против Ставрогина, а Кириллов в качестве потенциального алиби для убийц Шатова.

Не понимать функцию хода событий с точки зрения его значимости для противоположных поступков Ставрогина - это у персонажей обусловлено их сюжетной функцией. Но на уровне читателя - это значит пройти мимо поэтического смысла этого центрального образа, в котором Достоевский моделирует, с одной стороны, внешнюю оорью за сохранение своей непричастности к делу Верховенского, а с другой - внутреннюю борьбу со своим отчаянием, порожденным и все более углубляющимся в результате крушения каждого последующего

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. IО, стр. I99.

<sup>2</sup> Ук. соч., т. II, стр. 192, Л., 1975.

<sup>3</sup> Ук. соч., т. II, стр. 193, Л., 1975.

поступка, направленного на то, чтобы при выходе из ловушек Верховенского, не погубить Шатова, Лебядкиных и Кириллова, чтобы спасти их от вымогательских действий вопреки глухому их сопротивлению.

Итак, Ставрогин сталкивается с последними, доведенными до абсурда, а потому необратимыми результатами "незаметного" /неподдающегося самоконтролю даже у таких высококоразвитых интеллектуально личностей, какими изображается Шатов и Кириллов/, нечаянного извращения некоторых своих прежних идей, и вдруг почувствует крайнюю безнадежность своего положения, бессилие перед результатами того ряда поступков, который складывается к началу сюжетных событий в достаточные условия трагической судьбы Шатова и Кириллова. Но особенно отчаянным оказывается его вражда с взбесившимся Петром Верховенским, который стремится воспользоваться сложившимися условиями для достижения своих особых целей за любую цену. В этой вражде целый этап принадлежит событиям, изображенным в главе "У Тихона" — главе, не напавшей, как известно, в канонический текст романа. Она была исключена по цензурным соображениям того времени — это понятно. Однако, трудно понять распространенное мнение многих исследователей Достоевского, утверждающих "неорганичность" главы по поэтическим соображениям. На том основании, например, что "Ставрогин романа" и "Ставрогин главы", так сказать, друг другу противоречат.<sup>1</sup> Но это не верно: структура персонажа не дает оснований на такое немотиви-

---

<sup>1</sup> Этой позиции придерживались в том числе такие известные исследователи, как В. Л. Комарович и А. Л. Бем. В отличие от них А. С. Долинин убедительно утверждал, что глава "У Тихона" органическая, и даже кульминационная вершина романа как в сюжетном, так и в интеллектуально-психологическом плане. См.: А. С. Долинин, Исповедь Ставрогина в связи с композицией "Бесов". "Литературная мысль", вып. I. Пг., 1922, 139-162. В. Л. Комарович, Неизданная глава романа "Бесы". "Былое", 1922. 18, 219-226. А. Л. Бем, Эволюция образа Ставрогина. В сб. "O Dostojevskem". Sbornik stati a materialu. Praha, 1972, 94-130

рованное противопоставление.

Вся "немотивированность" этой оппозиции оказывается мнимой, если учитывать поэтическую функцию противоположных слов, жестов и поступков Ставрогина, как конструктивных факторов этого образа. Без главы "У Тихона" трудно представить себе поэтически полное прочтение романа. Трудно прежде всего потому, что при исключении главы образ Ставрогина лишается самого значительного ряда противоположных жестов, обнаруживающих его "подвиг", скрытый и скрываемый "омертвелой маской" лица и "обратной исповедью", что и влечет за собой нарушение полноты, целостности сюжета прозрения героя, который служит поэтическому объяснению всех эксцентрических поступков, в том числе, и самоубийства. Вследствие всего этого сильно могут нарушиться эстетические пропорции романа: соотношение трагического плана с памфлетным, "настоящей поэмы" о трагическом подвиге с публицистически-обличительной хроникой рассказчика. Такая операция легко приводит к грубому извращению поэтического замысла Достоевского, эволюция которого – особенно после открытия настоящего героя романа /как выражается сам автор, после "революции" в движении замысла/ – свидетельствует о совершенно иной тенденции, о решительном повороте к углублению трагического плана, "настоящей поэмы", даже после второго отказа Каткова печатать главу, а не наоборот, как предполагается у критикуемых здесь исследователей, к расширению сатирической хроники – а отсюда, этологической оценки – на сюжетно обусловленные трагедии действительных героев романа.

На самом деле Ставрогин главы "У Тихона" не противоречит Ставрогину романа в целом, а наоборот, делает в полноте осязаемым, до конца мотивированным, поэтически действительно обусловленным динамический переворот образа, вызванный сюжетными событиями.

Следовательно, правильное понимание этого динамического переворота не отделимо от вопроса: почему Ставрогин вдруг решил обнародовать листки? – листки, напечатанные еще за границей, независимо от событий, под давлением которых в конце концов он придет к идее обнародования. Отсюда, однако, вытекает второй вопрос: почему же так неожиданно отказался он от этого замысла?

Читатель хорошо подготовлен к этим резким изменениям и неожиданным поступкам, если только не выпадает из его кругозора ряд противоположных жестов Ставрогина, и смысл, порождаемый невысокой частотой, но строгой дискретностью их повторяемости. Дело в том, что накануне дуэли с Гагановым – а "дуэль", как известно, тоже один из противоположных поступков Ставрогина, не "поединок" /как называет хроникер/ с желанием уничтожить противника, а попытка уничтожить себя самого рукой противника – так вот накануне этой обратной дуэли Ставрогин говорит Шатову лишь о публичном объявлении тайного брака с Лебядкиной, а не об опубликовании листков. Осуществить дуэль-самоубийство с целью, чтобы предотвратить гибель Шатова и Лебядкиных, ему не удастся. И только после событий, описанных в главах "У наших" и "Иван-Царевич", за ночь, которую Николай Всеволодович "всю просидел на диване", рождается в нем идея обнародования листков и решимость навестить Тихона.

Глава девятая второй части – "У Тихона" – непосредственно должна примыкать, по первоначальному замыслу Достоевского, к главе "Иван-Царевич" именно потому, чтобы композиционно тоже подчеркнуть ее "органичность", т.е. сюжетную последовательность между событиями этой последней главы и последующей, которая открывается списанием внезапного возникновения решимости Ставрогина пойти к Тихону, как реакции на ультиматум Петра Верховенского. Ибо в предыдущей главе /"Иван-Царевич"/ окончательно выясняется задний план

"хлопот" Верховенского, который там уже недвусмысленно высказывает свое требование к нему, обнаруживая беспредельную исступленность в упорстве и способах достижения своей цели во что бы то ни стало. То умоляет, то грозит ему ножом, и наконец, чувствуя безнадежность всех своих усилий, угрожающе назначает срок Ставрогину: "день...ну два... ну три; больше трех не могу, а там ваш ответ!" – так звучит его ультиматум, завершающая фраза текста восьмой главы. Вот после чего всю ночь просидел Ставрогин на диване, чтобы в результате утром отправиться к Тихону с "документом", а не с исповедью, как это желал бы Шатов. /В нынешних изданиях здесь в качестве главы девятой – согласно варианту Каткова – печатается текст под заглавием "Степана Трофимовича описали", что, конечно, вызывает серьезное нарушение композиционной последовательности романа в целом./

За динамическим переворотом в образе Ставрогина, возникшим ко времени его встречи с Тихоном, таким образом, действует резкое изменение его положения в событиях: после неудачного исхода дуэли ему опять грозит опасность ловушки Верховенского, жертвами которой легко могут оказаться Шатов, Кириллов и Лебядкины. Прозрением этой возможности и порождается у него мысль обнародовать листки, чтобы произведя своим "документом" в городе скандал, перечеркнуть планы Верховенского, надеющегося на "таинственность" его личности. Ведь этой грязной "исповедью", как думает Ставрогин, можно рассеять легенду, а тем самым поставить конец манипуляции "наших" таинственностью его лица, как некоего посланника центра "пятерок".

Не случайно же, что в беседе с Тихоном так озабочен Ставрогин: а не боится ли старец скандала на весь город? И как он изумлен и разочарован ответом, согласно которому обыкновенностью своего преступления /"многие грешат тем же", "есть старцы, которые грешат тем же"/, Ставрогин до-

стигнет лишь всеобщего смеха, а не скандала и ужаса, ибо ужас будет, как выражается Тихон, "более фальшивый, чем искренний", смех же – всеобщий, ведь такими "ужасами наполнен весь мир".

Услышав такое мнение, Ставрогин "смутился, – как передает хроникер – беспокойство выразилось в его лице – Я это предчувствовал, – сказал он...". Проверить свое "предчувствие" – вот из-за чего он пришел к Тихону, а вовсе не для того, чтобы покаяться. Отсюда понятен и отказ от обнародования "документа".

То, что предчувствие подтверждается Тихоном, у Ставрогина вызывает смущение и беспокойство – и только. Но эти мимические жесты строго системны и дискретны: они являются симптомами настоящей исповеди героя в конце эпизода, предвещают неудержимую "пантомимическую искренность" его. Здесь следует, однако, иметь в виду, что Тихон, не осведомленный о существовании "пятерки" и деятельности Верховенского вообще, в том числе, о его ультиматуме в адрес Ставрогина, естественно, не может догадаться, какую конкретную цель преследует Ставрогин обнародованием "документа". Но зато, будучи психологически глубоко компетентным – тем более, что он ни мало не заинтересован и почти полностью не осведомлен в интриге вокруг Ставрогина – Тихон точно устанавливает реальные "альтернативы" своего посетителя. Ставрогин в данный момент, по его словам, ближе к страшному поступку, каковы бы ни были тому причины, чем к обнародованию листов. Это не простое мнение, одно из многочисленных, это – собственно прозрение действительного исхода психологических мотивов, которые управляют противоположными жестами Ставрогина, указывая – Тихону и читателю – на безысходное положение героя.

В конечном счете, листки с заглавием "От Ставрогина" воспринимаются Тихоном в ряду тех же противоположных

актов, смысл которых он объясняет перед Ставрогиным в качестве симптомов великого и скрываемого "подвига", огромной борьбы с последним обманом, с отчаянием. В случае, если Ставрогин мог бы побороть в себе эту отчаянность, конкретные причины которой, как уже сказано, старцу не известны, то, по его словам, поступок Ставрогина "был бы величайшим христианским подвигом...". Но в том-то и дело, что через противоположные жесты Ставрогина все ярче выступают симптомы углубления отчаяния, невозможности выйти из положения, когда уже "некуда больше идти". Вот почему Тихон оговаривается: "был бы..., если бы выдержали". Он собственно не верит в возможность победы, и недвусмысленно предсказывает новый еще более страшный поступок, как более реальный исход, чем обнаружение листков.

Правдивость прозрения Тихона подтверждается не только на уровне сюжетного исхода событий, не только ретроспективно, но и синхронно – актуальным фазисом сюжета прозрения Ставрогина. Диагноз и прогноз старца вдруг вызывает у Ставрогина действительную откровенность, неудержимую "пантомимическую исповедь" – жест, разрушающий строгий контроль высокого интеллекта, разбивающий башни "замечательной рассудительности" героя. Хроникер, как посторонний наблюдатель /"снаружи"/, компетентен в передаче внешних проявлений этого конфликта интеллектуальных и психологических мотивов, столкнувшихся в сфере внутренних поступков Ставрогина, порождая жесты, оправдывающие позицию Тихона: "Ставрогин даже задрожал от гнева и почти от испуги. – Проклятый психолог! – оборвал он вдруг в бешенстве, и не оглядываясь, вышел из кельи".<sup>1</sup>

Бледнея все больше и больше, Ставрогин однажды уже произнес слова "Вы психолог", но тот раз в адрес Шатову, накануне дуэли, когда приходил к нему с предупреждением

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. II, стр. 30.

об опасности, которая грозит Шатову и Марье Тимофеевне со стороны Верховенского. Этот повтор, конечно, не случаен; он является принципиальным в том весьма важном отношении, что касается вопроса о подлинности "документа", ведь эта проблема в разговоре с Тихоном остается открытой. Если перед Тихоном Ставрогин мог налгать на себя с определенной целью /о чем и проговаривается, когда уже и Тихон обнаруживает подозрение относительно фальшивости "исповеди"/, то в беседе с Шатовым эта цель еще не действует, тому нет никакой внешней или внутренней причины. В это время еще и мысли нет у Ставрогина, чтобы таким путем остановить Верховенского; он пока надеется на "дуэль". А перед лицом смерти и перед Шатовым, "бывшим его по лицу", Шатовым, которого и пытается, между прочим, спасти своим "завтрашним" поступком, Ставрогин лгать не может, отвечая на вопрос собеседника: развращал ли он детей? "Я эти слова говорил, но детей не я обижал"<sup>1</sup> – вот его ответ психологу-Шатову, бывшему ученику, которого уже не любит, но за которого, как думает он, ответственен нравственно.

По причине недостатков фактов, относящихся к предыстории Ставрогина, Тихон, как впрочем и хроникер, лишен возможности решить вопрос о подлинности "документа". Об этом он ничего положительного сказать не может, и в самом деле ничего не говорит. Ведь то, что он называет "подвигом" относится собственно к желанию обнародования, и ничего не решает относительно того, поверил ли он "документу". Что же касается содержания текста, старец выдвигает известное уже понимание поведения Ставрогина, согласно которому листки, как и другие поступки, не что иное, как "вызов обществу" или "потребность креста". Это объяснение не расходится с мнением Шатова, Кириллова, Верховенского

---

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. 10. стр. 201.

и даже хроникера; оно входит в ряд деталей высокой избыточности.

Как интеллектуальный мотив, "потребность креста" - это попытка ответить на вопрос, почему написан, как возник ложный "документ"? "Вызов обществу" - в свою очередь, ответ на вопрос, почему напечатан, причем в форме "проклятий"? Поэтому, когда в романе так или иначе возникают эти вопросы и ответы, различные толкования от различных персонажей, читатель не должен забывать, что возникновение и печатание - факты предыстории героя. То есть, если даже понимать документ, как очередной вызов обществу или как потребность всенародной кары, то все же следует учесть, что автор отражает в нем именно досюжетный этап эволюции героя, характеризует дороманный период его намерений, мыслей и настроений. "Документ" - по замыслу Достоевского - факт предыстории Ставрогина! И это должно непременно учитываться хотя бы потому, что в конце концов Ставрогин не публикует его, в сюжетном образе героя подчеркивается как раз "подвиг" и отказ от этого "легкого" пути раскаяния, вспоминаемого Ставрогиным лишь "в минуты малодушия", "в минуту самого малодушного страха". Именно отказ от очередного вызова обществу, опровержение потребности креста, а не реализация этих досюжетных замыслов героя, пройденных им под влиянием сюжетных событий, и детализируется на уровне противоположных жестов Ставрогина, наталкивая "психолога" Шатова и "проклятого психолога" Тихона на верные догадки о нем.

Чтобы сыграть свою роль - стать вызовом или карой - листки, разумеется, должны быть опубликованы. Однако все дело в том, что Ставрогин собирался публиковать их по совершенно иной причине; он пытался таким образом выйти из ловушки Петра Верховенского и спасти Шатова и Лебядкиных. И понятно, что когда стало ясно, что "документ" не произ-

ведет желаемый эффект, Ставрогин отступил от намерения своего, как не целесообразного поступка в данных условиях. Но тем самым он очень близко подошел к окончательному решению, к "последнему обману".

С точки зрения результатов нашего анализа и интерпретации круг текстологических вопросов, возникших в связи с главой "У Тихона", может получить вполне удовлетворительное разрешение. Дело в том, что последний слой правок Достоевского на гранках — по верному установлению текстологов Полного собрания сочинений<sup>1</sup> — отражает творческую доработку текста "От Ставрогина", представляя собой третий этап работы Достоевского, наступивший после отправки второй реакции главы в "Русский вестник" /где она снова была отвергнута/. Это лишний раз доказывает, что Достоевский не отказался от главы и после того, что у него осталось очень мало надежд на моментальную или даже на прижизненную публикацию. Придерживаясь последовательно своего поэтического замысла, он не мог представить себе текст романа полным без главы "У Тихона", и углублял его трагический план, выдержав идею "настоящей поэмы" о великом грешнике до конца.

Именно в последнем слое творческой доработки текста Достоевский делает на гранке пометку, которая сигнализирует о наличии другой, не дошедшей до нас, готовой рукописи главы, из которой в данную, т.е. в текст, публикуемый Катковым, следует перенести определенный фрагмент. После слов: "Во всяком случае явно, что автор прежде всего не литератор", Достоевский делает каллиграфическую пометку: "...одного только замечания. Только одного". По содержанию этой пометке соответствует рассуждение хроникера о "документе, некое вводное слово к нему, об-

---

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. 12, стр. 243.

ращенное на читателя, текст которого дошел до нас в списке А.Г. Достоевской.<sup>1</sup>

Даже этот не большой фрагмент доработки главы недвусмысленно свидетельствует о том, что огорченный отказами журнала печатать главу, столь важную как раз в плане "поэмы" о трагическом подвиге и в то же время отдавая себе отчет, что все еще возможно не адекватное прочтение главы и особенно "исповеди" /о чем ему говорили отказы Каткова, если не глубокого, то по крайней мере посвященного беллетриста/, Достоевский решил дать совершенно явный, бросающийся в глаза намек на поэтически верное понимание функции "документа" в ряду деталей динамического перелома в образе Ставрогина.

Во "вступительном слове" к документу хроникер повторяет уже известные к этому времени для читателя интерпретации, включаясь тем самым в ряд повторов текста с высокой избыточностью. Так, "основную мысль документа" можно понимать, как "потребность креста" в человеке не верующем в крест; но можно понимать ее и как "новый, неожиданный и непочтительный вызов обществу". Однако в самом конце своего предисловия хроникер приходит вдруг к совершенно оригинальному выводу, неожиданному и для него самого:

"А кто знает, может быть, все это, то есть эти листки с предназначенною им публикацией, опять-таки не что иное, как то же самое прикушенное губернаторское ухо в другом только виде? Почему это даже мне теперь приходит в голову, когда уже так много объяснилось, — не могу понять. Я и не привожу доказательств и вовсе не утверждаю, что документ фальшивый, то есть совершенно выдуманный и сочиненный. Вероятнее всего, что правды надо искать где-нибудь в середине... А впрочем, я уже слишком забежал впе-

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т.12, стр. 108.

ред; вернее обратиться к самому документу. Вот что прочел Тихон:..."<sup>1</sup>

Понимать текст "От Ставрогина" не как исповедальное слово, а как "то же самое прикушенное ухо губернатора в другом только виде" – значит, включить его в ряд противоположных поступков – это более чем очевидная цель Достоевского, не перестающего работать над главой и после двух отказов "Русского вестника", чтобы раз и навсегда рассеять остатки недоразумений в связи с "документом". И обосновывая поэтически правдивость такой глубокой и внезапной догадки хроникера, Достоевский вводит в текст рассказчика оговорку: хроникер сам не понимает полностью, почему "даже" ему эта догадка приходит в голову только "теперь", "когда уже так много объяснилось". "Теперь" – это код тех событий, которые навязывают хроникеру новое понимание листов, аннулируя одновременно первые две интерпретации. "Теперь" – после того, как уже стало известно, что ни очередной вызов обществу, ни всенародная кара не состоялись, а состоялось самоубийство, к чему подготовлен читатель на уровне противоположных поступков, жестов и слов Ставрогина, в том числе, "противоположной исповеди", как важнейшей повествовательной детали в динамическом повороте образа, завершенного на уровне внешних поступков самоубийством, но незавершенного на уровне внутренних изменений – мотивов сюжета прозрения.

Эквивалентным мотивом, не противоречащим обратной исповеди, является и последний текст от Ставрогина – письмо к Даше накануне самоубийства. Оно свидетельствует не столько о том, что Ставрогин решил ступешаться за границей, сколько о невозможности этого решения. Письмо отражает ту же самую борьбу его с самим собой, чтобы не потерять рассудок и в то же время ясное понимание того, что рассудок

<sup>1</sup> Полное собрание сочинений Ф.М. Достоевского, т. 12, стр. 108.

спасает его лишь от страшного преступления, от "греха", но не спасает от отчаяния. Из состояния отчаянности к потери рассудка, к последнему обману его толкнет осмысление правды хода событий: именно то, что все его усилия, вся его беспредельная сила и замечательная рассудительность были достаточны лишь для того, чтобы сохранить свою непричастность к убийствам, пожарам и интеллектуальным самообманам, но не оказались достаточными для спасения невинных жертв. Между письмом к Даше и самоубийством доходят до него известия об исходе событий, чем и мотивируется поэтически внезапное изменение его намерения – последний противоположный поступок: недождавшись ответа Даше на приглашение поселиться в кантоне Ури, на другое утро после письма Ставрогин кончает жизнь самоубийством.

Л е н а С и л а р д

ОТ "БЕСОВ" К "ПЕТЕРБУРГУ"

И е р а р х и я с е м а н т и ч е с к и х с т р у к т у р  
/Фрагмент доклада/

В комментариях к новейшему собранию сочинений Достоевского жанр "Бесов" определяется как симбиоз политического памфлета с романом-трагедией.<sup>1</sup> Из совмещения признаков двух столь различных жанровых образований выводится и двухсоставность поэтики "Бесов" /XII, 235/, и громоздкость, неправильность композиции, и наличие множества побочных эпизодов.<sup>2</sup>

Происхождение этой концепции прозрачно: в ней механически совместились точка зрения современников Достоевского, которые увидели в "Бесах" прежде всего произведение на злобу дня, и формула Вяч. Иванова, определившая принципиальную отличительность романа Достоевского. А понадобилось это совмещение, видимо, потому, что "Бесы" в самом деле слишком отклоняются не только от известных XIX веку романских традиций, но и от сложившегося представления о модели романа Достоевского. Однако если взглянуть на странное детище творческой фантазии автора "Преступления и наказания" сквозь призму новых качеств, внесенных в поэтику романа XX-м веком, картина сразу изменится. Особенно существенной представляется ретроспективная переинтерпретация строения "Бесов" сквозь призму поэтики символистического романа.

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. XII, Л., 1975. стр. 183 /Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте статьи/.

<sup>2</sup> Ф. Евнин. Роман "Бесы". В сб.: Творчество Достоевского. М., 1959. стр. 259.

В самых общих чертах в качестве главных признаков романа Андрея Белого и Ф. Сологуба /как наиболее характерных моделей символистской прозы/ можно выделить:

1. вторичность материала, на котором строится произведение, т.е. обращенность его к элементам бытия, уже однажды отобраным в оформленные системы сознания, и вследствие этого – ведущая роль самого различного типа реминисценций, трагедии, пародирования любого рода текстов: и литературных, и политических, и публицистических и т.п., что для суженного взгляда оборачивается памфлетностью;

2. преобладание символично-метафорических мотивировок над эмпирически-бытовыми – при частичной сохранности последних. Именно это, в первую очередь, ведет к той многослойности семантических структур символистского романа, которая призвана соотносить сиюминутное – через множество опосредующих смысловых звеньев – с вечным. Художественная плоть романа предстает, таким образом, как иерархически отрегулированная система восхождений *a realibus ad realiora*.<sup>1</sup> Ведущая роль в построении этой системы принадлежит мотивной структуре, соединяющей языковой уровень романа с сюжетно-событийным в непрерывное поле вариационностей и трансформизма.<sup>2</sup>

Цель моего сообщения – на одном примере показать, что мотивная структура "Бесов" организуется с помощью сходных принципов и то, что при взгляде на это произведение под углом зрения предшествовавшей романной поэтики представляется побочным, то становится необходимым элементом единой смысловой субстанции текста, едва мы подойдем к этому элементу с точки зрения жизни и самодвижения в романе скрытых смыслов его, оформляемых прежде всего в мотивной структуре.

<sup>1</sup> Вяч. Иванов. Основной миф в романе "Бесы". Его сб.: Борозды и межи. М., 1961. стр.61.

<sup>2</sup> Л. Силард. К вопросу об иерархии семантических структур в романе XX в. /"Петербург" Андрея Белого и "Улисс" Джеймса Джойса"/. Hungaro-Slavica, Будапешт, 1983, стр.297-313.

Следует оговорить, что поиск новой поэтики в "Бесах" осуществлялся достаточно осознанно. Возражая критикам, Достоевский прямо и не раз подчеркивал, что "Бесы" – роман-предостережение, а не историческая хроника /XII, 154/, что автор не считал своей задачей изображение реальности. В одном из набросков романа в уста Хроникера вкладывалась слишком уж эксплицитная оговорка, названная к тому же "Главнейшим замечанием", касательно того, что намерение его – передача "сердцевины событий", а не описание: "Заниматься собственно картиною нашего уголка мне и некогда... Само собою, так как дело происходило не на небе, а все-таки у нас, то нельзя же, чтоб и я не коснулся иногда, чисто картинно, бытовой стороны нашей губернской жизни, но предупреждаю, что сделаю это лишь ровно настолько, насколько понадобится самую неотлагательною необходимостью. Специально же описательною частию нашего современного быта заниматься не стану" /XI, 240-241/.

С другой стороны, Достоевский решительно отмежевывается и от традиции переносно-аллегорического, иносказательного повествования: насмешки над аллегоризмом рассеяны по всему тексту "Бесов"/ср., напр. стр. 12, III и др./ . Но самое примечательное, пожалуй, что ироническим описанием аллегории в духе второй части "Фауста" чуть ли не открывается роман /стр. 9/. Разумеется, формально эти насмешки отнесены к автору поэмы Степану Трофимовичу, но распространяются они на метод как таковой: Степан Трофимович охарактеризован сочинителем "не без поэзии и даже не без некоторого таланта", а о методе сказано, что "тогда, то есть, вернее, в тридцатых годах в этом роде часто пописывали" /X,9/.

Как известно, начиная уже с "Бедных людей" Достоевский любил неприметно сообщать читателю свои координаты в литературном контексте через соответствующий рассказ о литературных симпатиях или антипатиях персонажей. Пародия как метод, порожденный "Фаустом", означала стремление отграничить-

ся от него /хотя, конечно, упоминание этого творения Гёте содержало и скрытое обещание трагедии фаустовской темы союза с чертом, осуществленной в романе и блестяще описанной Вяч. Ивановым.<sup>1</sup>/ Итак, разрабатывая метод "Бесов", Достоевский отталкивается и от нравоописательства и от аллегоризма, называя то и другое по имени и намекая на отличительность своего кода. Как же реализуется эта отличительность?

Уже во втором абзаце романа /что хотелось бы особенно подчеркнуть, поскольку границы текста, его начало и конец, всегда несут особенно большую семантическую нагрузку/ обращает на себя внимание несколько отстраненное использование словосочетания играть роль, которое, как известно, имеет два основных смысла - 1. лицедействовать /прямое/ и 2. иметь влияние, значение /переносное/: "Степан Трофимович постоянно играл между нами некоторую особую и, так сказать, гражданскую роль" /X, 7/. Неумеренная задержка перед словом "роль" с помощью трех определений и вводного оборота /некоторая, особая, гражданская, так сказать/ резко ослабляет связь между компонентами, благодаря чему приглушается смысл устойчивого словосочетания и активизируется первичный смысл составляющих, отчего перевес приобретает семантика лицедейства. Процесс разрушения устойчивого сочетания тотчас же обыгрывается провоцирующей оговоркой повествователя: "Не то чтоб уж я приравнивал его к актеру на театре: сохрани боже, тем более что сам его уважаю" - благодаря чему даже поверхностный читатель, который проскочил бы через оборот, не зацепившись за скрытую в нем мысль об актерстве, непременно застрянет на этом обнажении и обыгрывании двусмысленности.

---

<sup>1</sup> Вяч. Иванов. Основной миф в романе "Бесы". Его сб.: Борзды и межи. М., 1916. - В. Жирмунский обращает внимание на то, что "мистерии" по образцу Гёте и Байрона пользовались распространением в русской романтической литературе 30-х гг. XIX в.; по его мнению, Достоевский пародирует "мистерию" В. Печорина "Торжество смерти". См. Гёте в русской литературе. Л., 1981. стр. 126.

Прием, используемый здесь Достоевским, предвосхищает излюбленную футуристами "реализацию общеязыковой метафоры", множество примеров которой мы найдем, в частности, у Маяковского /ср.: "рваться вперед, чтоб брюки трещали в ходу"/. Но в отличие от авангардных поэтов XX в. Достоевский использует этот ход не для сенсуализации понятия и не просто для комического эффекта. Обнажение языковой полисемии создает уже здесь, на уровне словесной ткани, эффект многоплановости, многосмысленности бытия, не сводимого к рационалистически однозначным интерпретациям. Игра взаимозаменяемостью понятий "иметь значение, вес" и "лицедействовать" постепенно распространяется на все смысловое поле романа. Мотив актерства, начатый "простодушным" балагурством повествователя, все более настойчиво прикрепляется к Степану Трофимовичу, который "мечтал о постановке", любил "пьедестал", говорил для зрителя и т.п. И все более отчетливо вырисовывается облик "режиссера" жизни Степана Трофимовича – генеральши Ставрогиной, которая сочиняет ему костюм и уточняет его амплуа: "стоять укоризной".

Эта реминисценция из "Медвежьей охоты" Некрасова вводится в начале 2-й части I-ой главы как "выражение народного поэта", т.е. как нечто, имеющее общее значение, и только потом начинается ее самостоятельная жизнь в качестве секундарного мотива. Сначала повествователь-Хроникер иронически разрушает словосочетание, с невинным видом обыгрывая противопоставление стоять – лежать: "Наш Степан Трофимович, по правде, был только подражателем сравнительно с подобными лицами, да и стоять уставал и частенько полеживал на боку. Но хотя и на боку, а воплощенность укоризны сохранялась и в лежачем положении" /X, 12/. Затем реминисценция претерпевает смещение в устах "режиссера", превращаясь в требование "благородно стоять свидетельством" /X, 51/, и, наконец, контрапунктируясь с не менее броской реминисценцией из "Обломова", приобретает афористически завершенную форму в ус-

тах самого исполнителя: "Зачем я лежу? Вы, говорит, должны стоять примером и укоризной... что же и делать человеку, которому предназначено стоять "укоризной", как не лежать..." /X, 53/. Так на максимально сжатом словесном пространстве, через игру столкновением устоявшихся словосочетаний и их внутренних смыслов передается и существо позиции либерала 40-х гг., и ироническое отношение автора как к содержанию самой роли, так и к ее исполнению, и к ее литературным воплощениям.

Но сказанным дело не ограничивается: странствование Степана Трофимовича по страницам романа становится процессом постепенного осознания – им самим, его окружением и читателем, – что главное его амплуа – это роль приживальщика, шута. И – что еще важнее – процесс постепенного осознания роли Степана Трофимовича позволяет осознать, что в той или иной мере актерствуют, шутуют, лицедействуют почти все герои романа.<sup>1</sup> Более того: бегство спасает его, выступившего первым актером на подмостках пространства романа, от повального скоморошеского позерства.

В рамках короткого сообщения нет возможности рассмотреть различия между чудачествами Ставрогина и паясничаньем его обезьяны Петруши Верховенского, позерством Кармазинова, ломаньем Липутина, шутством Лямшина и Лебядкина; не останюсь я и на принципиально важном в мире Достоевского разграничении полюсов шутства и юродства.<sup>2</sup> Сейчас мне хотелось бы лишь подчеркнуть, что понятие "играть роль" в смысле "лицедействовать", эксплицированное во втором абзаце романа в связи со Степаном Трофимовичем, постепенно запол-

<sup>1</sup> В качестве универсального закона этого мира можно, кажется, вывести, что отказ от роли влечет за собой элическую гибель.

<sup>2</sup> Подробнее об этом: Л.Силард. От "Бесов" к "Петербургу": между полюсами юродства и шутства. В сб.: Studies in 20th. Century Russian Prose, Stockholm, 1982 /ed: N.Å. Nilsson.

няет собою все смысловое поле текста, обуславливая соответствующую семантическую переключку между балаганными неистовствами Петруши Верховенского и актерством Ставрогина /для которого "убить себя" значит "сыграть в великодушие" /X, 514/ и которого Марья Трофимовна называет плохим актером, "хуже даже Лебядкина" /X, 219/, забавами провинциальной молодежи и превращением несчастной Юлии Михайловны, - претендовавшей, подобно Варваре Петровне, на роль режиссера, - в "игралолице самых различных влияний" /X, 268/. В этом смысловом поле повальной маскарадности соответствующую окраску приобретают и маска Ставрогина, и немецкое платье лежуродивого Семена Яковлевича, и даже белила и сурьма Марьи Тимофеевны.

Разрастаясь и требуя взаимозаменяемости амплуа актеров, режиссеров и зрителей, мотив тотального комедиантства все более определенно реализуется и на сюжетном уровне, собираясь в итоге в узлы театрализованно-зрелищных ситуаций:

1. как политическая игра, -> на собрании нигилистов /гл. "У наших"/, где по воле режиссера-самозванца Петруши Верховенского каждому предназначается своя роль;

2. как социально-бытовой маскарад -> в сценах скандально-непристойного праздника /гл. "Праздник"/, организованного губернаторшей, с его ядром - "кадрилью литературы" сначала на эстраде, а потом и в зале;

3. и, наконец, как трагическое зрелище пожара /гл. "Окончание праздника"/, заканчивающего оба "романа" Ставрогина гибелью "той и другой безумной" в огне и возле огня и придающего беснованиям всеобщего скоморошества апокалиптический смысл /гл. "Законченный роман"/.

Переход празднества в пожар вновь возвращает нас к связи "Бесов" с "Фаустом" Гёте, откровенность которой поддерживается тем, что и "кадриль литературы" в романе Достоевского представляет собой открытую травестию "ксений" Вальпургиевой ночи.

Правда, огни Вальпургиевой ночи несравненно более многозначны: рассказ Гёте о римском карнавале, как и стихи, подобные "Коринфской невесте", свидетельствуют о том, насколько глубоко проникся веймарский мудрец язычески-карнавальным ощущением амбивалентности пламени, а запись Эккермана передает нам, что эту завещанную язычеством многозначность Гёте мог мысленно облекать в декоративные театральные формы.<sup>1</sup> Но среди множества значений, которыми наделены огни Брокена — куда своенравною волей поэта попадает и Баубо, намекая на связь германского "бесовского идолопоклонства" с сатурналиями и дионисиями, — есть и смыслы, внушаемые Апокалипсисом. Недаром именно на Брокене Мефистофель задается вопросом: "Не день ли скоро страшного суда?"<sup>2</sup> Пожар, которым сменяется "антипраздник" Юлии Михайловны в сюжетной цепи "Бесов", подсказывает этот вопрос с большой настойчивостью, а гибель Марьи Тимофеевны в его пламени побуждает мыслить не столько образами пенитенциарной эсхатологии,<sup>3</sup> сколько символами апокалиптики, пророчествовавшей, что одним из самых приметных дел антихриста будет огонь.<sup>4</sup>

Мысль о связи антипраздника с пожаром, который разгорается стараниями одержимых бесами, от Достоевского наследует Ф. Сологуб и более чем отчетливо реализует ее в прагматике сюжета своего главного романа: провинциальный маскарад в "Мелком бесе" прямо сменяется неистовством пламени, разожженного безумным Передоновым по наущению его "мелкого беса" — недотыкомки. Сологубовскую непосредственность перехода антипраздника в inferнальный пожар воспринимает М. Булгаков, только в "Мастере и Маргарите" inferнальные силы

<sup>1</sup> И.П. Эккерман. Разговоры с Гете. М., 1981. стр. 339.

<sup>2</sup> Цитирую в переводе Б. Пастернака: Гёте. Избранные произведения. М., 1950, стр. 484.

<sup>3</sup> Ср.: С. Булгаков. Апокалипсис Иоанна. Париж. 1948. стр. 175.

<sup>4</sup> Это обстоятельство подчеркивает Вл. Соловьев в "Трех разговорах".

приобретают противоположные ценностные знаки, благодаря чему восстанавливается карнавальная амбивалентность, приближающая Булгакова к Гёте в большей мере, чем к его русским предшественникам в разработке этого мотива.

В "Петербурге" Андрея Белого конкретного пожара нет, но мысль о повальном лицедействе как предверии Старшего суда составляет скрытую основу всего текста. Уже Пролог к роману, контаминирующий интонации балаганного зазывалы и неудачливого лектора-популяризатора, представляет Россию в качестве огромного балагана, предвещающая тем самым настроение берлинского стихотворения, в котором огромный российский балаган превращается в "Маленький балаган на маленькой планете Земля". Собственно и травестирование тем Пушкина, Достоевского, Л. Толстого в романе, о чем мне приходилось говорить в другой связи, позволяет осознать их как проекции повального социального маскарада петербургского периода русской истории. В прагматике сюжета мысль о маскарадности реализуется, прежде всего, в перипетиях с маскарадным костюмом Николая Абреухова, а фабульным ядром оказывается бал у Цукатовых, но рассказ повествователя о жизни Цукатова, целиком выдержанный на игре словом "танцевать",<sup>1</sup> может быть, даже слишком настойчиво побуждает читателя понимать и "танец", и "бал", и "дирижерство", и "костюм" и — конечно —

<sup>1</sup> Вот фрагмент этого рассказа: "Николай Петрович Цукатов протанцевал всю жизнь: теперь уже Николай Петрович эту жизнь дотанцовывал... Все ему вытанцовывалось. Затанцевал он маленьким мальчиком; танцевал лучше всех; и его приглашали в дома, как опытного танцора; к окончанию курса гимназии натанцевались знакомства; к окончанию юридического факультета из громадного круга знакомства вытанцевался сам собою круг влиятельных покровителей; и Николай Петрович Цукатов пустился отплясывать службу. К тому времени протанцевал он имение; протанцевавши имение, с легкомысленной простотой он пустился в балы; а с балов привел к себе в дом с замечательной легкостью свою спутницу жизни Любовь Алексеевну... и Николай Петрович с той самой поры танцевал у себя; вытанцовывались дети; танцевалось, далее, детское воспитание, — танцевалось все это легко, незатейливо, радостно. Он теперь дотанцовывал сам себя." /153/.

"маскарад" в обобщенно-символическом смысле.

Как я уже сказала, конкретного пожара в "Петербурге" нет, — тем более ощутимо его наличие в обобщенно-символическом плане романа. Для метода Андрея Белого характерно, что мотив пожара вырастает в романе из градаций красного цвета: описание костюма "красного шута" Николая Аблеухова порождает все более определенные ассоциации с огнем /"огненное домино", "складки домино, будто бьющиеся огнем"/ и — сливаясь с образами "дымящейся крови", пыления далеких островов /174/, багровеющего воздуха /221/, "жидко-красного огня" от свечи /294/ — превращается в обобщенную картину гибнущей в огне империи: "...трепыхались красные светочи пламени, от которого могла...загореться...Россия! И на огненном фоне горящей Российской империи..." /343/. Думается, что и это — чисто символическое — видение пожара могло быть навеяно "Бесами", а именно — словами обезумевшего Лембеке, который на пожарище восклицал: "Если что пылает, то это нигилизм. Пожар в умах, а не на крышах домов" /X, 395/. Пожар "Петербурга" вырисовывается как предвестие космической катастрофы, долженствующей сопровождать Старший суд, но в то же время "огненный морок" северной столицы, ее "сотни адских огненных пастей", мучительно извергающих "на плиты ярко-белый свет свой", образуя "тусклую желтоватокровавую муть, смешанную из крови и грязи", ассоциируются с пламенем преисподней, заставляя задаться вопросом: "Не есть ли тем местонахождение гееннского пекла?" /49/. Полисемия, играя которой, Достоевский выращивает мотивную структуру "Бесов", превращается у Андрея Белого в опорный принцип построения романного текста, образные элементы которого принципиально не сводимы к сколько-нибудь однозначной интерпретации.

Тот факт, что мотивная структура "Бесов" вырастает преимущественно из полисемии лексико-фразеологических оборотов, отличает ее от мотивики Л. Толстого, Чехова, Мережков-

ского, которая развивается, главным образом, по принципу символизации вещественных образов и деталей. Наличие главных и секундарных мотивов говорит о развитости систем. Еще показательней многоступенчатость этой системы, соединяющей лексико-фразеологический уровень с событийными, а прагматические аспекты семантики - с символическими. Этим создается семантически многослойная сеть, соединяющая внешне разрозненные элементы соответственно логике "всеобщей партиципации", характерной, по определению Леви-Брюля, для мифотворческого мышления. Строение мотивики "Бесов" оправдывает данное Вяч. Ивановым определение этого романа как романа-мифа /заметим, что "Братьев Карамазовых" Вяч. Иванов назвал романом-аллегорией!/ и подготавливает специфику поэтики символистского романа.

Намеренно сталкивая конкретно-бытовые и обобщенно-символические планы смыслов, Достоевский не позволяет доминировать ни одному из них. Подобным же образом он сохраняет равновесие между мотивной и "персонажной" структурами. Это отличает "Бесы" от воспринявшей их поэтику символистской /тем более - орнаментальной/ прозы, где семантическая нагруженность мотивной структуры столь велика, что движение ее элементов через границы семантических полей с точки зрения общей смысловой субстанции текста оказывается более значительным, чем романские судьбы персонажей. Подчеркнутое расщепление между символическим и прагматическим содержанием мотивов, частичные исключения прагматики и обыгрывание факта исключения, особенно характерное для Андрея Белого, не только обнажает игру приемом, но и обязывает воспринимать весь представленный текстом мир как бесконечную цепь отрицательных друг друга кажимостей: "Если же Петербург не столица, то - нет Петербурга. Это только кажется, что он существует. Как бы то ни было, Петербург не только нам кажется, но и оказывается - на картах: в виде двух друг в друге сидящих кружочков с черной точкой в центре; и из этой вот математической

точки, не имеющей измерения, заявляет он энергично о том, что он - есть..." /1/.

<sup>1</sup>Ср. С. Булгаков, Апокалипсис Иоанна. Париж, 1948, с.175.

Л а с л о Я г у с т и н

ИДЕИ И ИДЕАЛЫ В "БЕСАХ" ДОСТОЕВСКОГО

1. В "Старых людях" Достоевского читаются следующие мысли: "...Герцен должен был стать социалистом, и именно как русский барич, то есть безо всякой нужды и цели, а из одного только логического течения идей и от сердечной пустоты на родине".<sup>1</sup> "... - Ну не-е-т! - подхватил друг Белинского... Ну нет; если бы теперь появился Христос, он бы примкнул к движению и стал во главе его...

Ну да, ну да, - вдруг и с удивительной поспешностью согласился Белинский. - Он бы именно примкнул к социалистам и пошел за ними."<sup>2</sup> - как это и показано 50 лет спустя в поэме Блока "Двенадцать".

Всем известно, что упомянутые мысли сложились в период работы над "Бесами", и они могут рассматриваться как идейные и тематические комментарии к "Бесам".

"... социалисты безо всякой нужды и цели... только из логического течения идей... и "Христос во главе социалистов.. - это две основные опорные точки идейно-семантической структуры романа, вокруг них суммируются ориентирующие темы и ценности русского историко - и общественно-философского мышления, а именно в следующей альтернативности: - Россия или Европа; идея или цивилизация; Христос или современник; самостеснение или личностный и социальный бунт.

В упорной борьбе этих несовместимых начал и качеств вырисовываются перспективы эпохального героя, миссии русской

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. XXXI, Л., 1980, стр. 9.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 11.

нации и всего человечества. Эти начала являются и первоосновой гуманных, онтологических качеств в искании реализаций максимальной жизни. Жить максимальной жизнью – это удастся только идеалам. Поэтому ставится перед героями самопроверка, стремление к идеалу, и герой приносит в жертву свое "я" ради получения выгоды, ради не красивой, а именно максимальной жизни.

2. Вопрос о соотношении идеи и идеала и героя, то есть это сложное переплетение политико-этических и эстетических проблем максимальной персональной и социальной жизни очень интересно преломилось в сознании русских людей XIX-го века. Под влиянием кровавых мер европейских революционных диктатур начали противопоставляться и в русской общественной мысли две тенденции:

а. первая возлагала свои надежды на коллективное поведение людей, то есть на народ, на государство;

б. вторая на внутренние способности и духовные ценности одинокого человека и обосновывала необходимость построения общества по гегелевскому принципу совершенствующейся свободы.

"Герой Достоевского – это человек, выведенной на орбиту вечности. На этой высоте он неминуемо должен столкнуться с онтологическими, философскими, этическими проблемами, должен мучиться в попытках их теоретического формулирования и их применения к жизни".<sup>1</sup> Эти две тенденции имеются и в "Бесах", в наиболее социальном и политическом романе писателя, и они реализуются в форме повествовательно-полифонической, и научно-теоретической, конфликтной по структуре действия.

---

<sup>1</sup> М. Бабович. Судьба добра и красоты в свете гуманизма Достоевского. В кн.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974, стр. 101.

Для того, чтобы понять трудности, с которыми сталкивался русский мыслитель XIX века, пытающийся осмыслить для себя: современных ему теоретиков /Герцена, Белинского, Божкина, Нечаева, Бакунина/; европейскую утопическую систему идей, теорию спасительного насилия Бонапарта, или идею Христа, идеальной личности Ф. Штрауса, культурный пессимизм Руссо – для понимания широты этой дилеммы мы приведем одно сопоставление. Суть этого сопоставления заключается в следующем: в общественном мышлении XVIII–XIX веков произошла принципиально важная методологическая поляризация:

а. – с одной стороны: умножалось число сугубо теоретических –утопических воззрений на оптимальную справедливость социальных систем: Платон, Руссо, Кабе, Санд, Жаклар, Рошфор, Токвиль, Ренан, Штирнер, Штраус, Гегель и т.д., – Белинский, Герцен, Грановский, Нечаев, Бакунин, Данилевский, Голубов. Из такого эклектического перечисления непосредственно напрашивается тот вывод, что весь современный Достоевскому европейский и русский мир находится в глубоком, трагическом хаосе, во власти болезни идейной шаткости и чувства рокового неустройства цивилизованного мира, отсутствия прочного центра развития. Мир эклектичен, поэтому он нуждается в идейном, нравственном и социальном исцелении, то есть в идеи идеала.

б. – с другой стороны: резко подвергаются критике недостатки этих чисто-теоретических исканий, слабость которых коренится в негибкости онтологического принципа социального, экономического развития общества.

3. Все выдвинутые Достоевским идеи в "Бесах" подчеркивают именно интенсивную широту тоски людей по утраченному идейному центру, по потерянному идеалу, – и разрыв между идейным центром и идеалом только в синтетическом образе Христа сводится на нет: "...после появления Христа, как идеала человека во плоти, стало ясно как день, что высочай-

шее, последнее развитие личности...это как бы уничтожить свое я, отдать его целиком всем и каждому...Вся история, как человечества, так отчасти и каждого отдельно, есть только развитие, борьба, стремление и достижение этой цели...

... Эта черта предсказана и предугадана Христом - великим и конечным идеалом развития человечества"<sup>1</sup>

В чем суть такой теории развития /саморазвития/ идеи идеала? Суть по Достоевскому " в возражении в непосредственность, в массу..., в естественное состояние,... но не авторитетно, а напротив, в высшей степени самовольно и сознательно". ... Христианство - третья и последняя степень человека, но тут кончается развитие, достигается идеал..."<sup>2</sup>

Значит: вписанные в "Бесы" теоретические эксперименты являются лишь вариантами этого возвращения к идеалу, - и они обречены на провал по причине несвоевременности человека, стоящего еще ниже уровня абсолютного идеала! У Достоевского глорифицируется онтологический принцип развития! Зачастую и в этой установке на онтологию идеи и идеала реализуется экспериментальный характер всех социальных теорий "Бесов". Отсюда следует превосходство повествователя над разными диалогическими изложениями "затей" героев.

Нам так кажется, что в качестве доказательства развития идей достаточно привести семантическую судьбу цитаты из Евангелия от Луки. В предтестовой доминантной позиции высказывания, вставленные с целью усиления, расширения гносеологического принципа еще звучат чистой и культурно-символической аллюзией: "Бесы, вышедшие из человека, вошли в свиней...Видевшие же рассказали им, как исцелился бесно-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. XX, 1980, стр. 17-23.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 192-194.

вавшийся".<sup>1</sup> А если к этому прибавим мысли Пушкина, цитированные Достоевским:

"Сбились мы, что делать нам?

В поле бес нас водит видно,<sup>2</sup>

Да кружит по сторонам..."<sup>3</sup> - тогда в конце ро-

мана должны понять, что на поставленный в начале библейский вопрос "Что делать нам?" какой ответ дается повествователем о больной России в монологе Степана Трофимовича. Ему приснится последняя стадия развития русской нации и человечества, библейская аллюзия, гносеологические информации перерастают в онтологический принцип развития идей и идеалов.

В таком расширении семантики внедейственного элемента выражается догматизирующее миротолкование Достоевского: современные писателю общественные сдвиги и мысли подчиняются гегелевской теории конфликтности, телеологическому началу развития материального и духовного миропорядка.

Все это наглядно отражается в иерархической композиции романа. Л. Аллен назвал эту композицию композицией монархического принципа, которая противопоставлена анархическому принципу, из которого исключен путь гегелевской конфликтности истории миропорядка.<sup>3</sup> В содержательной прогрессии сюжета "Бесов" "homo socialis" уступает свое место победе "homo moralis" который ближе стоит к идее и идеалу.

4. Социально наиболее детерминирован и далек от идеала - это народ. Верховенскому принадлежат следующие рассуждения: "Народ пьян, матери пьяны, дети пьяны, церкви пусты, а на судах: двести розог, или тащи ведро. О, дайте возрасти поколению! Жаль только, что некогда ждать, а то пусть бы

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. XX. стр. 5, Л., 1980.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 5.

<sup>3</sup> Л. Аллен. Монархический принцип у Достоевского. Slavica, т. XVIII. Дебрецен, 1981, стр. 126.

они еще попьаннее стали! Ах, как жаль, что нет пролетариев! Но будут, будут, к этому идет..."<sup>1</sup>

Экзистенциальная ситуация народа крайне напряженная: бунт рабочих шпигулинской фабрики, /но эта сюжетная линия остается в романе недоработанной/. Рабочая масса для Достоевского и у Достоевского масса не "целое", и в таком качестве своего существования она принадлежит к "неравной части" / к девяти десятым/ человечества – согласно пига-левщине. "...в романе "Бесы" и интеллектуальная... и политическая концепция народа, – человека и его деятельности вытесняется автором в предисторию Ставрогина и вообще в дороманное время".<sup>2</sup> Это вытеснение является сюжетным аргументом подчеркивания необходимости концепции русского качества, миссии русского народа. Это качество – миссия по следующему определяется Шатовым в разговоре с Ставрогиным: "...– знаете ли вы, кто теперь на всей земле единственный народ – богоносец, грядущий обвинить и спасти мир именем нового бога и кому единому даны ключи жизни и нового слова..."

– По вашему приему я необходимо должен заключить, и кажется, как можно скорее, что это народ русский..."<sup>3</sup> В этом утопически-эссенциальном определении назначения русской нации акцент весьма экспрессивен, построен согласно культурно-хоровому началу: Пушкин, Гоголь, Тютчев тоже верили в этот эссенциальный путь спасения человечества, в качество русское.

5. В конфронтациях героев происходит этическая проверка стремлений к идеалу, точнее говоря к праву представи-

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. X, стр. 324., Л., 1980.

<sup>2</sup> А. Ковач. Расширение планов дисретности, *Studia Russica*, Вр., 1979, с.161.

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т. X, стр. 196, Л., 1980.

тельства идеала: Верховенский и Шатов; Ставрогин и Шатов; Кириллов и Верховенский; Шигалев и Хромой учитель, Виргинская, Толкаченко – все они по своему верят в возможность ликвидации нравственного и социального зла. Но они случайно встречались с проблемами /вообще еще в дороманное время/, и поэтому им не под силу достичь уровня идеала, даже уровня тех прототипов /Гамлет, Дон-Кихот, Печорин/, с которых они зачастую списаны: "Для осуществления же идеи у героя нет ни времени, ни объективных предпосылок, как нет и субъективных возможностей, ибо идея у Достоевского уже героя, не покрывает всех его человеческих потенций."<sup>1</sup> Итак в сфере действительных конфликтов подвергаются проверке "только" этические и психические границы потенций героев. Шатов так говорит Ставругину: "Правда ли, будто вы уверяли, что не знаете различия в красоте между какого-нибудь сладострастного зверского штукой и каким угодно подвигом, хотя бы даже жертвой жизнью для человечества? Правда ли, что вы в обоих полюсах нашли совпадение красоты, одинаковость наслаждения?"<sup>2</sup>

В этой восходящей к Печорину концепции проверки личностных потенций, в скрытой форме уже сформирована альтруистическая альтернатива "красоты" подвига /"для человечества"/, и в этом улавливается и максимум ценности жизни для идеальной личности, для идеала.

---

<sup>1</sup> Д. Кирай. Достоевский и некоторые вопросы эстетики романа. В сб.: Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1974., стр. 99.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений. т.Х, стр. 201, Л., 1980.



И в а й л о П е т р о в

## ДОСТОЕВСКИЙ И ТВОРЧЕСТВО АННЫ АХМАТОВОЙ

Влияние Ф.М. Достоевского на творчество русских писателей давно уже неоспоримо признанный факт. Нечто больше, в начале нашего века нередко встречались утверждения, что после смерти Достоевского начинается "эра достоевщины" в русской мысли и в русской литературе. Само имя Достоевского ассоциировалось с самыми высокими требованиями к художественной литературе, в ее национальном своеобразии. В 1916 году Лев Шестов в статье "Вячеслав Великолепный. К характеристике русского упадочничества" писал: "Я думаю, что каждого русского писателя можно снять лучше всего по его отношению к Достоевскому и Толстому".<sup>1</sup>

Сегодня литературоведение достигло значительных успехов в изучении влияния творчества Достоевского на русскую и советскую литературу. Доказательством этого являются сборники статей "Достоевский и русские писатели", "Достоевский - художник и мыслитель", как и большая часть литературы, появившейся в 1981 году, объявленным ЮНЕСКО годом Достоевского. Основной вывод, к которому приходят авторы этих исследований - актуальность проблематики творчества Достоевского для нашей современности.

Проблема "Достоевский и Анна Ахматова" является частным вопросом огромной проблемы отношения русских и советских художников слова к традициям своего великого предшественника. Предлагаемые ниже заметки скорее всего связаны с постановкой проблемы, так как ее решение предполагает со-  
<sup>1</sup>"Русская мысль". 1916, № 10, стр. 84.

лидного по своему объему исследования. В настоящей работе только намечены основные аспекты художественного осмысления творческого наследия Достоевского Анной Ахматовой на разных этапах ее творческой эволюции.

"История "отношений" Ахматовой с Достоевским в нашем литературоведении до сих пор не освящена и даже по-настоящему не поставлена"<sup>1</sup> – пишет Л. Долгополов. Можно привести еще одну цитату: "О том, какое большое место Достоевский занял в позднем творчестве Ахматовой, нам еще предстоит узнать".<sup>2</sup> Надо отдать должное автору этих справедливых замечаний – даже в монографиях В. Жирмунского, А. Павловского, Е. Добина эти "отношения" только указаны, но не получили развернутого анализа.

Думается, что одной из причин неразработанности данной проблематики является факт, что Анна Ахматова в своем творчестве в отличие от имени Пушкина редко упоминает имя Достоевского. Вместе с тем, образ Достоевского вводится своеобразным способом в структуру "Поэмы без героя" – произведения сложного, неоднозначного, отличающегося, по словам автора, от традиционного жанра. Над этой поэмой Ахматова работала 20 лет и она явилась итоговым произведением, в котором воплотились мысли "о времени и о себе", об искусстве, о поэзии, о мировой культуре.

Первая попытка связать творчество Ахматовой с наследием Достоевского принадлежит Осипу Мандельштаму. В своих "Письмах о поэзии" в 1922 году он писал: "Ахматова принесла в русскую лирику всю огромную сложность и богатство русского романа XIX века. Не было бы Ахматовой, не будь Толстого с "Анной Карениной", Тургенева с "Дворянским гнездом", ВСЕГО ДОСТОЕВСКОГО /выделено мною – И.П./ и отчасти

<sup>1</sup> Л. Долгополов. Достоевский и Блок в "Поэме без героя"

Анны Ахматовой, в сб.: В мире Блока. М., 1981, стр.458.

<sup>2</sup> Там же, стр. 455.

Лескова: «Генезис Ахматовой лежит в русской прозе, а не в поэзии. Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развила с оглядкой на психологическую прозу». Подобную мысль высказал и Б. Эйхенбаум: «Можно сказать, что в ее стихах приютились элементы новеллы или романа, оставшиеся без употребления в эпоху расцвета символистической поэзии».<sup>1</sup>

Подробный обзор мнений о «новеллистике» Ахматовой приводит Анна Хан в своей статье «К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой». Следует подчеркнуть вывод венгерского литературоведа: «...жанровое своеобразие стихотворений Ахматовой органически связано с новым подходом поэтессы к поэтическому слову, новым ее отношением к образному значению поэтического слова».<sup>2</sup> Благодаря именно этому «новому подходу» в ранней лирике Ахматовой подчеркивается драматизм и психологизм, им обусловлено стремление к контрастной композиции стихотворений по отношению к герою.

К сказанному можно перечислить диалогический характер ахматовской поэзии и многозначность ее поэтического слова, «предметность» лирики, сдержанность, недосказанность. Речь идет об основных элементах композиционных моделей Ахматовой, которые уже принято называть в литературоведении «новеллистическими». Их связь с русской классической литературой — не только с поэзией, но и с прозой несомненны. Вместе с тем авторы ряда статей указывают на то, что даже в своих ранних произведениях Ахматова как бы моделирует одну из центральных тем своей поэзии — тему трагического пророчества, осознания драматизма своего поэтического мира, в конце концов обусловленного реальной действительностью.

<sup>1</sup> Б. Эйхенбаум. Анна Ахматова. Опыт анализа. Пг., 1923, стр. 120.

<sup>2</sup> Анна Хан. «К проблеме жанрового своеобразия ранней лирики А. Ахматовой». Acta universitatis Szegediensis..., tt. IX-X. Szeged, 1975.

С этой точки зрения можно провести интересную параллель с творчеством Достоевского. По словам Е. Добина, контрастные мотивы ахматовской лирики являются отражением беспокойства и тревоги времени. Можно сказать, "большого времени", о чем убедительно писал М. Бахтин применительно к романам Достоевского. Ведь композиция стихов Ахматовой действительно напоминает "то противопоставление характеров, смиренного и деятельного, умиротворенного - и строптивого, которое разворачивается на тысячах страниц Толстого и Достоевского /Платон Каратаев - Андрей Болконский; князь Мышкин - Настасья Филипповна; Алеша Карамазов - Иван Карамазов и т.д., и т.д." <sup>1</sup>

Возвращаясь к проблеме "пророчества", следует сказать, что Достоевский писал как бы в расчет на будущее и его творчество и сегодня остается остро современным. Произведения этого страстного полемиста характеризуются исключительной остротой и внутренней напряженностью мысли, своеобразным "интеллектуализмом". Идея несдвоенности человеческой личности, стремление понять феномен, обозначенный словами "русский человек" впервые осознаются русским обществом начала XX века и естественно становятся достоянием русской поэзии этого периода. Как и ряд поэтов, среди которых выделяется имя Александра Блока, Анна Ахматова не могла пройти мимо творческого опыта Ф.М. Достоевского. И хотя поэтесса считает своими учителями А.С. Пушкина и И.Ф. Анненского, в литературоведении уже высказано предположение, что главным учителем Ахматовой является Достоевский. Тезис этот нуждается в солидных аргументах, но попытаемся разобраться в его сущности.

Разные аспекты "отношений" Ахматовой с Достоевским, на наш взгляд, можно свести к трем основным вопросам:

---

<sup>1</sup> Е.Добин. Сюжет и действительность. Л., 1976, стр. 74.

1. Принципы изображения Петербурга. 2. Образ Достоевского в "Северных элегиях" и в "Поэме без героя". 3. Философская основа лирики Ахматовой и ассоциации, которые порождаются произведениями Достоевского в ее творчестве.

В поэзии Анны Ахматовой Д.С. Лихачев обнаруживает элементы петербургской саги. Тема Петербурга, которого поэтесса не без оснований считает родным, близким городом, органически присутствует в ее лирике. Можно указать на "Стихи о Петербурге", "О, это был прохладный день", "Петроград" и т.д. Но в этих стихотворениях образ города скорее всего является фоном для развертывания лирического сюжета. В позднем своем творчестве Ахматова переходит к другому принципу изображения. В своем дневнике она отмечает: "Первый /нижний/ пласт для меня - Петербург Достоевского. Он был с ног до головы в безвкусных вывесках - белье, корсеты, шляпы и т.д...". Но в этих заметках Ахматова не указывает, а как бы заставляет задуматься о втором плане в изображении Петербурга - связь города с трагической судьбой человека. Для Ахматовой "петербургская гофманиада" - это петербургские повести Гоголя, "Двойник" и "Подросток" Достоевского, "Петербург" Андрея Белого. Именно к этой традиции примыкает автор "Поэмы без героя". Среди указанных авторов Достоевский уделяет огромное место изображению города. Петербург присутствует примерно в 20 произведениях писателя, в ряде из них он "перестает быть самим собой и оборачивается неведомым ликом".<sup>1</sup>

Уже существуют исследования "Петербург Гоголя", "Петербург Достоевского", "Петербург Александра Блока", "Петербург Андрея Белого". В этом ряду явно не хватает исследования "Петербург Анны Ахматовой". Этот пробел в какой-то степени восполняет указанная статья Л. Долгополова. Приведем

<sup>1</sup> Н. Анциферов. Петербург Достоевского. Пг., 1923.

ее основные тезисы.

Для Ахматовой в "Поэме без героя" Петербург является зеркалом русской действительности, тесно связанной с европейской историей и европейской культурой. Как и в произведениях Достоевского, в этой поэме присутствует множество представителей этой культуры. Таким образом, Ахматова создает изображение и русского, и одновременно нерусского города. Петербург в этой поэме действительно призречен, его естественная и зеркальная сущность построены в соответствии с традицией Достоевского и иногда подменяют друг друга в зависимости от творческого замысла автора.

В дополнении к этому следует отметить, что почти все, писавшие о "Подростке", приводили слова Аркадия Долгорукова о петербургском утре, об "исчезновении" города. В третьей главе "Поэмы без героя" – прямая переключка с принципами Достоевского. Значительный интерес представляют стихи:

И царицей Авдотьей закланый,  
Достоевским и бесноватый  
Город в свой уходил туман.

Создавая свой вариант исчезновения города, Ахматова не просто продолжает традицию Достоевского, но переплетает ее с творчеством Блока и Белого.

Принципы изображения Петербурга Ахматовой вызывают ряд вопросов. Во вступлении к этой поэме Ахматова писала: "До меня доходят слухи о превратных и нелепых толкованиях "Поэмы без героя". И кто-то даже советует мне сделать поэму более понятной". И дальше: "Ни изменять ее, ни объяснять я не буду". Эти слова Ахматовой как бы переключаются со словами Достоевского: "Пусть потрудятся сами читатели". Творчество для писателя не имеет никакого смысла без сотрудничества. "И встреча книги его с будущими читателями и была для Достоевского маленькой идеальной "моделью" /и, главное, маленьким, но реальным звенишком/, перестройки

всего мира, если "читатели потрудятся".<sup>1</sup>

Поскольку речь идет о творческих принципах Ахматовой, приведем еще одно ее высказывание. "Этот прием /Пушкина - И.П./ в русской литературе великолепно и неотразимо развил Достоевский в своих романах-трагедиях: в сущности читателю-зрителю предлагается присутствовать только при развязке. Таковы "Бесы", "Идиот" и даже "Братья Карамазовы". Высказывание интересно тем, что в нем дается прямая оценка творчеству Достоевского. Но сам Достоевский в использовании этого приема не является новатором. В черновых набросках к роману "Подросток" читаем: "Исповедь необычайно сжата/ учиться у Пушкина/. Множество недосказанностей".<sup>2</sup>

Возможно, что к творчеству Достоевского Ахматова пришла при помощи ее любимого поэта Пушкина. Этот тезис является предметом другой работы, а в настоящей наше внимание привлекло и имя другого учителя Ахматовой - Иннокентия Анненского. Как известно, он является автором стихотворения "К портрету Достоевского", а также статьи "Достоевский", которая имеет прямое отношение к формированию его мировоззрения и эстетической системы. Но Анненский является и автором стихотворения "Петербург", одного из сильнейших произведений "гражданского" плана в границах первого десятилетия русской поэзии XX века. Эти моменты творческой биографии Иннокентия Анненского не могли не сказаться на эволюцию поэзии Ахматовой. Если гражданственность ее лирики сороковых годов не подлежит сомнению, то возможно истоки этой линии связать и с традицией Анненского. С другой стороны, лирика Анненского в какой-то степени способствовала направлению творческих исканий поэтессы в сторону художественного опыта Достоевского.

<sup>1</sup> "Иностранная литература", 1981, № I, стр. 205.

<sup>2</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений, т. XVI, Л., 1976, стр. 47.

Для выяснения творческих принципов Ахматовой особое внимание заслуживают и "Северные элегии". Россия Достоевского, роль этого "омского каторжанина" в жизни общества получили убедительное толкование в монографии В. Жирмунского об Ахматовой. Но внимание исследователя и сегодня привлекает стих "А в Оптиной мне больше не бывать". Биографы поэтессы не зафиксировали ее пребывания в Оптиной пустыне, а литературоведы пока не дали углубленного анализа этого стиха. Лишь в изданном на Западе двухтомном издании сочинений Ахматовой, в предисловии к второму тому некий Б. Филиппов писал: "Ахматова, как и Достоевский, как и Константин Леонтьев, как и Розанов, — понимает, что легче жить — то без Христа, но умирать легче с ним".

В этой констатации своеобразным способом поставлен вопрос о философской основе лирики А. Ахматовой. К сожалению, сама постановка проблемы не лишена тенденциозности. Не торопясь с конечными выводами, следует подчеркнуть, что Оптина пустыня в "Северных элегиях" не просто реалья, а своеобразный символ. Символ ломки и поиска новых ценностей идей, ибо в конце первой элегии Ахматова пишет:

Так вот когда мы вздумали родиться  
И безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем.

Оптина пустыня имеет прямое отношение к русской культуре XIX века. В Оптиной пустыне осмыслили противоречия христианства Н. Гоголь и Л. Толстой, здесь жил К. Леонтьев. Оптину пустыню Достоевский сделал основным местом действия романа "Братья Карамазовы". В Оптиной пустыне Достоевский бывал после 1878 года, после смерти сына. В этих местах, по словам В. Солоухина, Достоевский "пал на землю слабым юношей, а встал твердым на всю жизнь бойцом".<sup>1</sup>

<sup>1</sup> "Москва", 1980, № 2, стр. 197.

Конечно, наивно на основании одного стиха провести параллель между философией Достоевского и философской основой лирики Ахматовой. Но с другой стороны несколько странным выглядит объединение взглядов Достоевского, Леонтьева, Розанова и...Ахматовой. Получается, что обедняющим звеном является Оптиная пустыня. Но, как известно, К. Леонтьев отрицал "еретическое христианство" Достоевского, к этой точке зрения склонялись и старцы Оптиной пустыни. Отношение Ахматовой к Достоевскому в разных ее произведениях далеко не однозначно. Тематическая близость в данном случае мало дает. Видимо, преемственность ахматовской лирики следует искать на новом, философско-эстетическом уровне.

Центральный герой романов Достоевского в принципе человек чуткой совести, требовательный к самому себе и к другим. Создание этого героя связано со спецификой писательской позиции Достоевского, чья судьба сложилась драматически. Но не менее драматически сложилась и судьба Анны Ахматовой, которую справедливо называют "Лириком трагедийного письма". Подобно героям Достоевского она "шла" к постижению истины не щадя себя. По свидетельству современников, после тяжких испытаний она сумела сказать себе: "Надо научиться снова жить".

В ходе обсуждения проблемы "Достоевский и мировая литература" на страницах журнала "Иностранная литература" прозвучали и слова, ставшими известными сравнительно недавно: "Несмотря на все утраты, я люблю жизнь горячо, люблю жизнь для жизни и, серьезно, все еще собираюсь начать мою жизнь".<sup>1</sup> Эту декларацию Достоевского Ю. Карякин назвал внутренним эпиграфом его творчества, подчеркивая ее значение для выяснения мировоззрения Достоевского. Она полностью применима и к творческой позиции Анны Ахматовой. Приведен-

<sup>1</sup> "Иностранная литература", 1981, № I, стр. 203.

ные факты дают основания утверждать, что поэтесса считала творчество Достоевского образцом непримиримости ко злу и требовательности к жизни и человеку. Нравственное беспокойство героев Достоевского имеет прямое отношение к философской основе ее творчества, в структуре которой художественный опыт великого русского писателя оказался особенно необходимым.

И в а н В е р ч

ПИЛЬНЯК И ДОСТОЕВСКИЙ

/На материале романа "Голый год"/

Г. В романе "Голый год" Бориса Пильняка имя Достоевского упоминается два раза. В первом случае оно встречается в речи персонажа, а во втором оно прямо относится к речи автора / в конце пятой главы, посвященной "хаосу" в Разъезде Маре/: "Вопрос один, - по-достоевски, вопросик: тот дежурный с Разъезда Мара не был-ли Андреем Волковичем или Глебом Ордыниным? - И иначе: - Глеб Ордынин и Андрей Волкович - не были ли тем человеком, что сгорал последним румынцем чахотки? Эткими русскими нашими Иванушками-дурачками, Иванами царевичами? Темен этот третий отрывок триптиха".<sup>1</sup> В романе, конечно, упоминаются и другие авторы /Гоголь, Ломоносов, Радищев, Гюго/, но между ними и упомянутой цитатой разница большая: если те несут в романе особую идеологическую функцию, подчеркивая своим наличием данную культурную модель, то имя Достоевского несет чисто поэтическую функцию, подчеркнутую, впрочем, особым термином "по-достоевски", как будто речь об особом жизнеощущении, о языке, или, по-моему, об особом отношении к изображаемому и изображенному. Чтобы понять причины этой реминисценции - необходимо ответить на вопрос, зачем же Пильняк выбирает как потенциальное решение /или выход/ именно "разгром" этих персонажей /Глеба и Андрея/, и зачем же должен про-

<sup>1</sup> Б. Пильняк. Голый год. Берлин-Петербург-Москва, 1922, стр. 131.

валиться и сказочный мир Ивана Дурака и Ивана царевича, то есть носителей воображаемого "положительного" мировоззрения самого автора. И, второй "вопросик", зачем же это решение входит в "возможный" мир, а не в окончательный и псевдоконкретный мир романа и зачем, следовательно, "темен этот третий отрывок триптиха". Сразу скажем, что постановка вопроса затрагивает и вопрос о поэтической структуре романа, куда, конечно, входит и воображаемая "идеология" Пильняка. Но на мировоззрение автора нельзя смотреть вне действительности художественного произведения, вырывая его из системы и абстрагируя. Вот почему до ответа можно добраться лишь на основе анализа поэтического текста.

2. Внешний мир, на котором основывается изображенный мир романа, рассматривается Пильняком не как долгосрочный исторический процесс, для которого надо отыскать причины, ошибки и заслуги, доведшие Россию до данной стадии ее исторического развития, а лишь как вертикально перерубленный современный момент, где одновременно сосуществуют различные и, судя по внешности, противоположные культурные модели. В общих чертах можно определить эти культурные модели терминами России, Европы и революции. С точки зрения их иерархии главнейшей является европейская культурная модель /наследие Петра I-го/, но кризисный момент русского общества /1919-ый год/ переворачивает эту иерархию ценностей и "новая" культурная модель /революция/ должна заменить "старую". В то же время она побуждает и ту культурную модель, которая уже в свое время противилась усиленной европеизации России, а именно "первобытную", "азиатскую" культурную модель допетровской эпохи. Это культурно-идеологическое столкновение следует "типологической" линии развития русской культуры, ведь эсхатологическое протипоставление различных "типов" культуры является постоянной характеристикой в развитии русского общества, как это заметили Ю. Лотман и Б. Успен-

ский.<sup>1</sup> Исторический взгляд Пильняка на современность реализуется в обнаружении именно этих распространяемых культурных моделей, ведь кризисный момент, а следовательно, отсутствие абсолютной иерархии ценностей, допускают "скрытым" культурным моделям /раньше обусловленным и задушенным/ полностью выразиться. Изображенный мир Пильняка отражает это отсутствие иерархии и различные культурные модели входят в поэтический мир романа не-обусловленными перспективой "апостериори" и, следовательно, неустойчивыми и взаимосвязанными. Абсолютных и замкнутых моделей в романе нет.

С другой стороны и символика этих моделей, которая сама по себе должна была бы преодолеть строгую противоположность между внешним миром и миром "идей", входящих в кругозор автора независимо от их согласия с его мировоззрением, вряд ли помогает нам восстановить внутри изображенного мира новую иерархию ценностей. Так же как культурные модели, а значит какая-то действительность находящаяся и вне поэтического мира романа, и символы являются у Пильняка многозначными и не абсолютными. Они не следуют "внешней" логике, по которой данной культурной модели соответствует единый символический образ, а, наоборот, они проникают одним и тем же образом в изображенные культурные модели, которые лишь с "внешней" точки зрения оказываются различными и даже четко противоположными.

3. Мне теперь кажется уже ясно, что ни выявление внешнего мира, ни анализ символики внутри изображенного мира, не позволяют нам установить потенциальную преимущественную идеологическую линию автора по отношению к изображаемому и изображенному. Чтобы выявить поэтическое ядро, вклю-

<sup>1</sup> Ю. Лотман - Б. Успенский. Роль дуальных моделей в динамике русской культуры /до конца XVIII века/, в сб.: Труды по русской и славянской филологии. XXVIII, Литературоведение, "Ученые записки Тартуского гос. университета", вып. 414, Тарту, 1977, стр. 3-36.

ченное в роман "Голый год", необходимо, по моему, проследить две аналитические линии: 1. определить отношение автора к изображенному миру /о его отношении к изображаемому мы уже, частично, сказали/ и 2. определить точное поэтическое значение предлагаемых автором "решений" /или выходов/.

Во многих критических статьях подчеркивалось, что так называемый "хаос" изображаемого мира, хотя и только по мировоззрению Пильняка, отражается и в такой-же "хаотичной" поэтике внутри изображенного мира. Более того, оба этих мира – логичный результат воображаемого "идеологического" хаоса самого автора. Несмотря на то, что между изображаемым, изображенным и точкой зрения автора по отношению к тому и другому, литературно-теоретическая разница огромна, вряд ли можно относить хаос изображенного мира к воображаемому идеологическому хаосу автора. И "хаос" может войти в единственный убедительный кругозор автора, который, таким образом, сосредоточивает свое художественное изображение на особом аспекте окружающего мира; в этом случае этот "особый" аспект получается даже "типичным" /по значению этого термина присущему поэтике реализма/. Такое отношение к изображенному миру можно обнаружить, например, в романе "Железный поток", в котором автор изображает тоже "хаос", но этот хаос рассматривается им в функции его преодоления, значит с точки зрения явно однозначной. Что касается Пильняка, мы находимся, наоборот, перед дифференцированной точкой зрения автора: с одной стороны он пытается абсолютизировать свое мировоззрение /высшая идеологическая позиция/, употребляя все последовательные литературные элементы, а с другой, автор включает в свой поэтический мир и вопрос о художественной правде, которая не всегда совпадает с его лично утверждаемой правдой. Некоторые литературные элементы не обуславливаются, конечно, и этой по-

следней точкой зрения.

Значит, аксиоматическую позицию автора по отношению к изображаемому и изображенному можно узнать по литературным элементам ей подчиняющимся и даже ею обусловленным. Первый из этих элементов – рассказчик, чье всеведение вы-является многими прямыми и косвенными вмешательствами, разбросанными по всему роману. Эти вмешательства несут в первую очередь хронотипичную функцию /предваряют дальнейшее развитие некоторых эпизодов или, наоборот, отлагают путем ретроспекции развитие связи между различными повествовательными кусками путем повторения коротких фраз, целых абзацев и даже целых отрывков в момент возобновления дан-ного эпизода, начавшегося уже несколько глав раньше. Речь идет очевидно о литературном монтаже отдельных кусков по-вествовательной ткани, по общим указаниям формальной шко-лы того времени.

Важным элементом высшей идеологической позиции автора являются цитаты в начале некоторых глав романа. Эти ци-таты представляют собою, конечно, "чужую" идею, но в поэ-тическом мире романа они не несут независимой функции. На-оборот, на эти цитаты надо смотреть, по крайней мере, с двух точек зрения: или как на элементы, подтверждающие по-зицию автора, или как на сознательно подчеркнутый антите-зис авторской оценки. Во всяком случае, иронические, парод-ийные или же параллельные с авторской оценкой цитаты вы-ражают всегда "объектную" точку зрения по отношению к изо-браженному миру /значит, действительность воспринимается осужденным, истолкованным и комментированным "объектом"/.

Ирония, пародия, сатира всегда включают в себя одно-значную и объективирующую точку зрения. Роман Пильняка нельзя, конечно, определить "целиком" входящим в одну из вышеуказанных категорий, но несколько иронических и сати-рических элементов /элементов, поскольку неравномерная по-

этическая структура романа не позволяет никакого обобщающего раз навсегда взгляда / указывает на данное отношение автора к части изображенного мира. Кроме иронии и сатиры и, следовательно, некоторых ясных и абсолютных осуждений, автор выражает свое отношение к данной действительности и путем прямых и с первого лица высказанных оценок, как, например, в утверждении единства отношения творчества-разрушения.

Кроме совпадения речи автора с речью некоторых персонажей / в первую очередь с Глебом Ордыниным и Андреем Волковичем/, что ни в коем случае не значит, что существует и общее тождество между автором и персонажами, оценка автора выражается еще уточнениями, определяющими значения некоторых глав в романе, объективизацией персонажей или эпизодов путем "чужой оценки" абсолютно убедительной /ведь она принадлежит особой категории литературных персонажей, а именно "фигляр", "шут" и т.п.,<sup>1</sup> и так-же иным типом "чужой оценки", подразумеваемой связью двух параллельных сюжетных линий, соединяющихся лишь в высшей перспективе автора.

И, наконец, намерение автора заметно и в композиции романа: первые три главы вводят нас в общий поэтический мир романа, в четвертой и пятой главах мы находимся перед "разгромом" идей, не входящих, по видимому, в общее мировосприятие автора, в то время как последние две главы посвящаются воображаемой "побеждающей" тенденции.

Все это надо принять, конечно, с большой осторожностью, ведь в этом романе ничего абсолютного нет, ни побед, ни разгромов. Есть только двусмысленный образ восприятия действительности и двусмысленный образ его изображения в поэтическом мире романа.

---

<sup>1</sup> М. Бахтин. Вопросы эстетики и литературы. М., 1975, стр. 308 -316.

Значит, есть в романе и литературные элементы, лишаящие автора абсолютного суверенитета в отношении к изображенному и подвергающие сомнению полную ценность "правд", высказанных с "высоты" однозначной и убедительной точки зрения.

В первую очередь ирония, о которой мы говорили выше, задевает и самого автора, преобразовываясь таким образом в само-иронию над авторской позицией внутри изображенного мира. Употребление фразеологических моделей, присущих языку сказки /например: "Кому не лень, иди, посмотри!" /несет функцию сделать "реальным" условный мир романа, приглашая читателя к явно невозможной проверке. От читателя требуется, таким образом, своеобразный способ восприятия текста, который, по крайней мере, должен ограничиться внутри изображенного мира /как в сказках/. Следовательно, и воображаемая "историческая" правда изображенного теряет свою абсолютную ценность. Но к сказочному миру романа мы еще вернемся.

По роману разбросаны многочисленные документы. Они тоже подтверждают "внутреннюю" точку зрения автора. Этот прием, который полностью разовьется несколько позже, в так называемой "литературе факта", исключает на самом деле автора как носителя собственного мировоззрения, собственной идеи /отсюда и полемика Бахтина в его первой работе о Достоевском в 1929-ом году/ и осужденный, истолкованный и комментированный внешний мир фактически остается вне идеологического кругозора автора, доводя его до ранга технического монтажа отдельных разнородных вне-литературных материалов. Именно документ является одним из литературных элементов / то есть, становится литературным элементом в момент его функционального помещения в поэтический текст/ подчеркивающим "нейтральное", так сказать, отношение автора к не проникшему в его идеологический кругозор изобража-

емому миру / в отличие, например, от функционального значения символов/. Любое авторское "истолкование" внешнего мира, подтвержденного и проверенного такими документами, — сомнительно и лишено абсолютной ценности /документ не цитата/.

Из-за очевидных указаний автора, по которым изображенное рассматривается "глазами" некоторых персонажей, читатель не в состоянии фиксировать свою перспективу только в одну точку. Кроме того, еще и из-за постоянной проверки рассказанного путем второго и третьего рассказанного, что заметил уже Шкловский.<sup>1</sup> Таким образом роман становится семантически изменчивым не только в информации адресанта, но и в восприятии адресата. Три рассказанных самоубийства, например, отражают идею о "сознательной необходимости конца", но эта идея двусмысленна, так как она включает в себя и двусмысленную идею о "рожающей жизнь смерти", что и есть вообще основная идея, замкнутая в поэтической структуре романа "Голый год". Эти самоубийцы связаны еще особым двусмысленным образом "гибкости" жизни в противоположность "твердости" смерти. Варианты двусмысленного отношения "жизни- смерти" встречаются, например, в идее Семена Матвеева Зилотова, в сказке о "живой и мертвой" воде, в эпизоде о женщине, рожающей в Разъезде Маре, во возрождении Таежевского завода и в эпизоде о продаже гробов, которыми, в последней главе, "парнишки" гордятся. И двусмысленное отношение "завоевания-отказа" находится и в "девишническом" напеве в свадебный день. В этот общий контекст двусмысленного отношения "жизни — смерти" надо включить и вторую основную идею романа, а именно, двусмысленное отношение "творчества-разрушения".

Эта двусмысленность изображенного мира, требуя от ад-

---

<sup>1</sup> В. Шкловский. О Пильняке, "ЛЕФ", 1925, № 3 /7/.

ресата постоянного совпадения с перспективой текста, разрушает в нем всякую абсолютность, всякую семантически однозначную и раз и навсегда убедительную точку зрения. Таким образом, не абсолютна воображаемая рациональность болшевика Архипа Архипова, не абсолютна любовь, не абсолютна ценность религии и не абсолютна идея о том, что революция все уравнивает и, следовательно, не абсолютна идея о том, что масса важнее индивидуума, или наоборот.

Хронотоп следует "внутренней" логике романа и кажущаяся эпическая широта романа ограничивается, на самом деле, "вертикальным" взглядом на окружающий мир. В этом мире полюсы взаимно соприкасаются, подчеркивая таким образом постоянный метаморфоз одной и той же действительности. Время, "широко" с "внешней" точки зрения / 1919-ый год/, но весьма "узкое" внутри изображенного мира, исключает в свою очередь любую попытку отыскать у персонажей "эволюцию" их историй или же "формирование" их характеров. Хронотоп в романе подчеркивает вдумственность изображенного мира и, следовательно, "голый год" не ощущается периодом, в котором развивается данный исторический процесс, а лишь "минутой", которая "течением жизни нашей соединяется", <sup>1</sup> а в "минуту" всей сложности жизни ограничить предопределенными и раз навсегда убедительными схемами невозможно, или, по крайней мере, довольно трудно.

4. Эта гибкая /или двусмысленная/ точка зрения автора / и читателя/ не позволяет нам определить целиком и абсолютным образом воображаемый катарзис реального выхода / и не метафоричного/: перед двусмысленностью изображенного мира и он крошится. Единого выхода нет, есть только иллюзия о выходе, что уже совершенно иное дело. Элементы, которые можно считать псевдо-носителями воображаемых решений в хаосе

<sup>1</sup> Б. Пильняк. Ук. соч., стр. 5.

се изображенного мира, соединяются в три рассказанных мира: "мир культуры духа", "реальный будущий мир" и "первобытный мир любви". Тем не менее, утверждать, что воображаемый "выход" автора находится именно в этих трех "положительных" мирах, значит не обратить внимания на особую сложность повествовательной структуры, в которую все они включаются. Правда, на Глеба Ордынина, на Андрея Волковича и, частично, на анархистку Наталью можно смотреть как на носителей "человечной" идеи Пильняка, но эта идея ни в коем случае не реализуется внутри поэтического мира романа, так как и нет "точки опоры", откуда можно было бы определить иерархию различных "вечных" человеческих ценностей. Гуманизм Пильняка — иллюзия, лишь выдвинутая гипотеза, входящая в "возможный" мир романа / и даже за его пределами/, но не в псевдоконкретную и фактически исполнимую реализацию /хотя и литературную/. Идеи Глеба Ордынина и Андрея Волковича — мечты, прошлое, за которое они вместе с Баудеком хватались — несбыточные иллюзии, а Россия во время революции — "сказка", в которой Дурачек-Иванушка побеждает, потому что с ним "правда", ведь "правда кривду борет... Все сказки заплетаются горем, страхом и кривдой — и расплетаются правдой".<sup>1</sup> Но абсолютной правды нет, или, лучше, ее нет в этом романе, поскольку особая структура романа не дает ей никакой возможности осуществиться. Что судьба этих иллюзий именно в их несбыточности, становится ясно, когда, все еще в "возможном" мире, Глеб и Андрей как-будто появляются в Разъезде Маре, то есть в объединяющей точке всей сложности жизни, которую невозможно истолковать, объяснить, обсудить, словом, абсолютизировать. И как не был бы "темен" отрывок, которым мы начали наш доклад, когда даже иллюзия о возможном выходе рушится перед неустойчивостью изображенного мира.

<sup>1</sup> Б. Пильняк. Ук. соч., стр. 78-79.

И иллюзорны, следовательно, и сказочный мир Ивана Дурака и Ивана царевича, и мир народной культуры, который, как "Илья Муромец", "стоит строго, как надолбы" перед "метелью"<sup>1</sup>. Но образ "твердости" двусмыслен и не абсолютен, как мы уже заметили, когда пытались уточнить суть двусмысленного отношения "гибкости-твердости" совпадающего с основным двусмысленным образом "жизни-смерти".

5. Теперь, по-моему, уже ясно, каким образом вопрос о поэтике Достоевского входит и в анализ изображенного мира в "Голом годе". Литературная критика не раз старалась "спасти" Достоевского следуя такому рассуждению: "ошибочное решение" изображенного вопроса ни в коем случае не наносит вреда "правильной постановке" того же вопроса /см. напр. известную статью Лукача о Достоевском/<sup>2</sup>. Она просто не обращала внимания на факт, что "эпилог" предлагаемый Достоевским – неделимая часть поэтической структуры его произведений. Анализируя, например, "Записки из подполья", которые с точки зрения поэтической структуры можно считать литературным образцом всего творчества Достоевского, сразу же заметно, что некоторые особенности романа "Голой год" совпадают с уже известными особенностями творчества Достоевского. Конечно, есть и различия между двумя романами: "Записки из подполья", например, "идеологический" роман /то есть, столкновение идей, которые Достоевский берет из "внешнего" мира/, в то время как у Пильняка "внешний" мир реализуется в романе путем различных культурных моделей, или, вообще, "образов жизни". Но, читая "Записки из подполья", спорить о том, индивидуальная воля выше рационального социализма, эгоизм выше ли альтруизма, саморазрушение личности выше ли самосовершенствования, "прекрасное и высокое"

<sup>1</sup> Б. Пильняк. Ук. соч., стр. 153-154.

<sup>2</sup> Gy. Lukács, Saggi sul realismo, Torino, 1974

выше ли зла, "дейтельный" человек выше ли фаталиста /все эти вопросы можно задать и в обратном порядке слов/, и так далее в замкнутом круге, значит, как мы уже заметили по поводу Пильняка, не понять сложной структуры романа, в которую все эти "идеи" функционально входят.

Чтобы понять творчество Достоевского, исходным пунктом надо принять поэтический текст и не только внешнюю действительность, на которой этот самый текст основывается. Утопический социализм Фурье /или Чернышевского/ - это не социализм, изображенный в "Записках из подполья": один с другим не совпадает, не только потому что искажено его историческое значение, а потому, что он внутри поэтического мира романа является лишь "возможной" правдой, в то время как вне романа /в изображаемом мире/ эта самая правда утверждается ее проповедниками "абсолютной". Если у Достоевского эта правда, как и все другие, лишь возможная правда /кстати, у Достоевского "правд" много, но до "истины" не доберешься/, то это значит, что внутри поэтического мира романа нет куда взяться/, или, словом, единая ценность в романе - двусмысленность ценностей /или идей/. Эта двусмысленность ценностей не дается Достоевским с однозначной точки зрения /следующей которой и "хаотичный" мир может рассматриваться в функции его преодоления/, эта двусмысленность прямо связывается с "ощущением сложности" изображаемого мира, которого нельзя ограничить в догматические схемы.

Литературные элементы, обусловленные точкой зрения автора у Достоевского, детально проанализировались за эти последние годы и не стоит их повторять /"узкий" хронотоп, "незнающий" рассказчик, "незаконченные" персонажи, и т.д./. Но о решениях, выбранных автором для собственного поэтического мира, говорилось меньше. В "Записках из подполья" решений, входящих в мир псевдоконкретности, вообще нет, есть только, как уже у Пильняка, иллюзии о возможных "выходах", и всё.

Вопрос о "выходе" тесно связан с повествовательной структурой художественного произведения, а это значит, что псевдоконкретный выход обнаруживается там, где обнаруживается и строго определенная иерархия ценностей внутри изображенного мира и становится иллюзорным, или вообще исчезает, там, где изображенный мир крошится перед двусмысленностью не абсолютной правды. И вот почему все решения, к которым склоняется человек из подполья, неустойчивы: решение "спасти" Лизу лишь иллюзия, подтвержденная, впрочем, почти одновременно, эпизодом о "пяти рублях" /опять иллюзия о возможном решении собственного двусмысленного мира путем утверждения, в ту пору, "свободной воли"/, и так далее, все до новой иллюзии о воображаемом Лизином прощении. Это "наказание" можно было бы продолжить бесконечно: "Впрочем, здесь еще не кончаются записки, этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться".<sup>1</sup> Кстати, продолжение бессмысленно, ведь поэтическая структура "Записок" не способна добраться до каких-либо реальных и конкретных решений.

6. Пильняка и Достоевского можно привести к общему знаменателю, распознаваемому особым отношением к изображаемому и изображенному. Этот общий знаменатель их объединяет, хотя и тут речь не идет о прямом "влиянии". Вопрос о традиции затрагивает и вопрос о поэтических структурах, что нечто иное, чем вопрос о некоторых отдельных точках соприкосновения между литературной традицией девятнадцатого века и развитием русско-советской литературы.

С историко-типологической точки зрения поэтические структуры романов "Голый год" и "Записки из подполья" входят в эстетическую категорию гротеска, в смысле особого от-

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах., т. 5. Л., 1973, стр. 179.

отношения адресанта к внешнему миру, изображения этого отношения в поэтический текст /значит, процесс действия/и особой реакции, вызываемой этим отношением к изображаемому и изображенному, у адресата. В статье "Гротеск в литературе" Александер Сказа анализирует историко-типологические инвариантные конститутанты гротеска, основываясь, критически их синтезируя, на известных работах Бахтина, Кайзера и Котта.<sup>1</sup> Вот его заключения, с которыми мы вполне согласны и которые являются основой для внешней попытки указать хоть некоторые черты развития советского романа двадцатых годов:

"Гротеск – это художественное выражение кризисных эпох и положений в жизни общества и индивидуума, когда крошится установленный порядок нашего мира со всеми своими нормами и ценностями. Поскольку речь идет о роковом изменении нашего мира, гротеск, являясь ,типом неподражающей литературы,, представляет собою ,эстетическое насилие, то есть разрушение псевдоконкретности. Характер гротеска универсален, двусмыслен и двухслоен: за произвольными, фантастическими чертами гротескного мира конститутанты гротеска – гротескное отношение к времени и редуцированный гротескный смех. Время в гротеске ощущается как постоянный метаморфоз действия, как непрерывная динамика единства полярных противоположностей. Гротескный смех выражается целостным отношением к этому метаморфозу, и поэтому он сам универсален и двусмыслен, и включает и адресанта и адресата. Ощущения неустойчивости, неустановленности и аморфности, являющиеся основными ощущениями гротеска, реализуются в гротеске как открытая незаконченная гротескная структура, указывающая на различные возможные пути развития.

Для гротеска как выражения несогласия со всеми канонами и нормами, характерна особая многозначность, кажущаяся неясность, алогичность и даже ,уродливость. Из-за аналогичности и двусмысленности гротеска не можем ограничить в рациональные схемы. Гротеск устанавливается отменой всякой абсолютности. Гротескная не-абсолютность замечается на всех уровнях гротескной структуры. Во всяком случае гротеск ос-

<sup>1</sup> М.Бахтин. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965, и Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. Kayser W., Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung, Oldenburg und Hamburg, 1957; Kott J., Szkice o Szekspirze, Warszawa, 1961.

оставляет вопрос нерешенным, хотя он старается внушить осколкам утопии катарзис, к которому все-таки относится двусмысленно.<sup>1</sup>

7. Если понятие "гротеска" принять по вышеуказанным признакам и если принять лишь последнюю из конституант гротескной структуры, то есть, иллюзию о решении, а не катарзис реального и псевдосконкретного решения, то сразу же заметно, то роман Пильняка "Голый год" не является единственным романом двадцатых годов, шедшим по этому пути. Помимо существуют, по крайней мере, две основные линии развития советского романа двадцатых годов: романы "иллюзии" и романы "псевдосконкретных решений". И не случайно имя Достоевского встречается всегда, когда мы находимся перед каким-то "странным", "непонятым", "не отражающим жизни" романом, который не предлагает никаких однозначных решений, откуда можно было бы добраться и до ясной "идеологической" линии автора. Кроме Пильняка, мне хочется тут упомянуть еще роман "Зависть" Юрия Олеси, в котором, парадоксально и противоположно /двусмысленная реакция адресата/, некоторые критики заметили воображаемую экзальтацию "нового" советского человека, а другие воображаемую "глубокую иронию" автора по отношению к новому обществу. На самом деле, и тут "решение", предлагаемое Олешей – мечта, иллюзия, и "заговор чувств" решается, в конце романа, само-сочувствием собственному "равнодушию" /аморфность и двусмысленный смех задевающий за живое и адресанта и адресата/. В первой редакции романа "Вор" Леонов ни в коем случае не смог добраться до однозначного решения, поскольку и сам подвергал сомнению и изображаемого и изображенное /через Фирсова/ и возрождение Митьки, следовательно, только гипотетичное /а становится псевдосконкретным во второй редакции романа/. И

<sup>1</sup> Skaza A., Groteska v literaturi. /Poskus historicnot i polske opredelitve/, "Jezik in slovstvo", Ljubljana 1977/78, NN 3-4, str. 81.

Булгаков, который в доме Турбиных еще узнавал абсолютные ценности "чистой человечности", в следующих произведениях решений уже не дает и "ежедневное" побеждает над "вечным".

С другой стороны, наоборот, романы Фадеева, Gladкова, Серафимовича и других следуют линии псевдоконкретных решений, а эти решения предполагают, конечно, поэтическую структуру, ничего общего не имеющую с творчеством Достоевского. Она даже ему противостояла, не только с идеологической точки зрения поэтики /что, в сущности, одно и то же/. Поэтическая линия псевдоконкретных решений утверждала абсолютную /вот слово!/ необходимость ясного и однозначного отношения к изображаемому и изображенному. Словом, твердые убеждения противостояли разнородным мечтам. Какой путь выбрала советская литература, известно, но определение воображаемой "истинной" роли искусства входит уже за пределами настоящего доклада.

И ш т в а н Ч. В а р г а

ФЕДОР ДОСТОЕВСКИЙ И ЛАСЛО НЕМЕТ

Тема доклада - "Федор Достоевский и Ласло Немет". Представить эту тему, да еще в порядке краткого обзора - задача бесконечно трудная. И все-же попытаться сделать это необходимо.

Скажем без хвастовства - литература Венгрии живет вместе с литературой других народов, стремясь идти с ней в ногу. Произведения русской литературы XIX-го века оказали неоценимое влияние и на развитие венгерской литературы XX-го века. В истории связей венгерской и русской литератур, в венгерской рецепции не только Льва Толстого, но и Достоевского важную роль играл Ласло Немет. Он был писателем, критиком, драматургом и переводчиком. Автором романов "Траур", "Отвращение", "Эстер Эгете", "Милосердие". Немет перевел "Анну Каренину" Л. Толстого, "Петра Первого" А. Толстого и другие произведения русской и советской литературы.<sup>1</sup> Стоит вспомнить, что Немет владел пятнадцатью языками. Его большой интерес к мировой литературе общеизвестен. Не претендуя на исчерпывающую полноту, мы коснемся вкратце и развития русской литературы.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>

F. Kiss, Németh László és az orosz irodalom. Tiszatáj, 1976. N° 5. 99-106.

<sup>2</sup>

F. Grezsa, Németh László vásárhelyi korszaka. Budapest, 1979. 293-313.

Не только Толстой, но и Достоевский пришли к поколению Немета отнюдь не в клубах фимиама. У нас эти писатели тогда не были в моде. Их произведения просачивались медленно, незаметно, однако их влияние было огромно, так как они обращались к молодежи от имени нравственно совершенного человека.

В журнале "Ньюгат" /"Запад"/ в 1929 году Немет пишет: "Культе Достоевского и Толстого останется духовным экзаменом государств. Этот культ мы особенно желаем Венгрии."<sup>1</sup>

Первая книга на русском языке, полученная из Берлина - "Преступление и наказание". Второй прочитанной книгой была "Анна Каренина". На "Анне Карениной" Немет сначала сам учился русскому языку, а потом учил других.<sup>2</sup> В Левине дочери писателя видели духовного отца, настолько тесно было их знакомство с ним, а на уроках психологии они пользовались романом, как учебником.

Немет с особенным интересом относился к Пушкину. Он написал книгу и драму о Пушкине.<sup>3</sup> Трагическая судьба классика русской поэзии между прочим легла в основу драм "Последние дни" М. Булгакова и "Маскарад" польского писателя, Я. Ивашкевича. Заглавие романа Немета о Пушкине - "Ловушка" /"Сети"/.

Немет видел в Пушкине основателя современной русской литературы, который в лирике, прозе и драме проложил путь для таких великанов, как Гоголь, Тургенев, Достоевский и Толстой. Значит, Пушкин обозначает качественный скачок, благодаря ему русская литература, помимо локальной необходимости, обращается ко всему миру, как немецкая литература,

<sup>1</sup> L. Németh, Tolsztoj inasaként. In: Megmentett gondolatok. Budapest, 1975. 28.

<sup>2</sup> Р. Кочиш, Духовное родство Льва Толстого и Ласло Немета, Будапешт, Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae. Tomus 20./3-4/, 1978, pp. 241-250.

<sup>3</sup> I. Cs. Varga, László Németh: Die "Falle", Slavica, Debrecen, 1981. 137-149.

начиная с времен Лессинга и Гердера. Пушкин явился также создателем русского литературного языка. К языку мирового значения примкнул западный / отработанный / писательский метод, у которого под рукой была исключительная вещь – русская действительность. Задача тоже была исключительная – методом западной цивилизации заставить заговорить русский народ и народы, отставшие от западного общественного развития.

Описание основных сфер русской жизни Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Гончаров и Тургенев совершают с более строгой любовью и с лучшими намерениями, чем самые образованные патологи-анатомы. Патологическая объективность – это великая черта русского романа. Она защищает писателя от романтического самоуважения. Обнаружившаяся русская жилка в Гоголе расширяется и углубляется дальше в "Обломове" Гончарова, чтобы, пройдя через произведения Достоевского, пьесы Островского, семейные романы Щедрина, нарисовать русский патологический атлас.<sup>1</sup>

Обобщаем сказанное: как уже было упомянуто выше, в первый период русская литература адаптирует метод анализа. Она выступает против изъянов, показывает и одновременно критикует изображаемую ею действительность.

Во втором большом поколении писателей, в Достоевском и Толстом, в 60-е и 70-е годы происходит смена акцента. Ослабляется пристальное внимание к любовным переживаниям. Пишущий становится на сторону описываемого. Акцент падает на болезнь и на исключительные достоинства больного. "Преступление и наказание" – это картина болезни общества, но совсем с иной этнологией. Здесь речь идет о том, какую опустошительную работу производит западный болезнетворный ми-

---

<sup>1</sup>

Németh László, Orosz fordításaimról. In : "Sajkódi esték" Budapest, 1974, 190.

кроб в русском народе. Лекарство от болезни Достоевский и Толстой предлагают найти в еще здоровом евангельском духе души русского народа. Немет осуждает их острой критикой. Насколько великолепно описание случая, настолько сомнительно его патологическое объяснение.<sup>1</sup>

Достоевский, Толстой подняли вопросы в нравственной форме и дали много ошибочных, утопических ответов на эти вопросы. Важен сам факт постановки вопросов. У писателя есть огромная необходимость в этом. Людей духа, которые работают в области материала неизвестного будущего, как экспериментаторы в науке, следует судить не по их заблуждениям, а по достижениям их работы. Немет был размышляющим и осуждающим умом, который свои приговоры в произведениях, затрагивающих действительность, формулировал как предупреждение. Его требования, следуя законам этики, с о ц и а л ь н о - м о р а л ь н ы е.

Вот почему нельзя пройти мимо Достоевского, Толстого и даже Немета. Они поставили вопросы, которые волновали и отчасти волнуют и теперь человечество. Суть их этики — ответственность. Правда, эта моральная ответственность и теперь действительна, более того, значение ее постоянно возрастает, так как мы живем в угрожаемом мире.

В качестве отправной точки мы должны предупредить, что союз "и" в нашей теме обозначает не только сочинительную связь, но и отличия во многих отношениях. Данную проблематику можно затронуть и анализировать лишь со стороны реципиента, Ласло Немета. Писатель был связан духовно со многими большими художниками мировой литературы. Общеизвестно, что из русских классиков главным "учителем" Немета был Лев Толстой.<sup>2</sup> Однако данный доклад дает возможность

---

<sup>1</sup> Németh László, Orosz fordításaimról. In: "Sajkódi esték" Budapest, 1974, 100.

<sup>2</sup> И. Ч. Варга, "Ласло Немет о Толстом", Slavica, т. XVI, Дебрецен, 1979, с. 83-97.

выделить из богатых, разветвленных духовных связей писателя лишь круг проблем, касающихся Достоевского и Немета.

Двух "видящих зло" писателей русской и венгерской литератур вопреки определенным сходствам, параллелям, касающимся эпохи, облика, мировоззрения, отделяют друг от друга значительные временные, пространственные и множество других дистанций и отличий. Родственное, сближающее их находится не столько в характере их дарований, или же в методе художественного выражения, сколько в ответственной постановке онтологических вопросов, в глубоком знании человека, в этической и психологической взыскательности. Наиболее тесно сближает их служащее человеку, построению будущего чувство ответственности. При оценке и трактовке этих писателей мы тоже должны исходить из их успехов, а не из их заблуждений, более того, даже не из затронутых ими проблем, а из их творчества в целом. Для обоих основополагающая задача – понять смысл и назначение жизни человека, со страстью правдоискателя дознаться – "на что способен человек?"

Тесная связь Ласло Немета с писательским, идейным наследием Достоевского сегодня уже считается доказанной в научной литературе. Поэтому в своем докладе я хотел бы говорить прежде всего об интерпретациях Достоевского, встречающихся в романах Немета.

Немет писал о Достоевском в 1929 году: "Я думаю, это тот писатель, который полностью открывает мою душу. С времён Ади это – наиболее плодотворное литературное влияние и, без сомнения, самый великий писатель из тех, кем я более углубленно занимался. Ради него я интенсивно изучаю русский. Мне хотелось бы написать большую статью, а может быть и книгу о Достоевском."<sup>1</sup> Вскоре после этого он сообщал

---

<sup>1</sup> I.Cs. Varga, Németh László Dosztojevszkijről. Alföld, Debrecen, 1980, № 12, с.49-56.

ет, что у него есть статья под заглавием "Достоевский и Толстой". Следы статьи затерялись, но о ее содержании мы можем составить представление на основании ссылок Немета, а также соответствующих мест "Человеческой комедии" /1928-29/.

"Человеческая комедия"<sup>1</sup> Немета родилась под знаком поисков индивидуальных и общественных путей, поисков идеала. Цель писателя – самообъяснение, трактовка действительности, "самосозидание" с помощью творчества, прохождение данных этапов развития личности.<sup>2</sup> Роман представляет собой художественное обрамление идейных, мировоззренческих течений того времени, арсенал направлений, тенденций. Центральной точкой мышления главного героя является его вера в самоусовершенствование человека, поиски идеала. Золтан Бода не живет, а "создает" себя вопреки обществу своего времени. В романе самоапофеоза важную роль получает страдание, аскетизм, как средство самоусовершенствования. Инспирации Достоевского и Толстого нельзя резко разделить, они часто осуществляются совместно, сливаются друг с другом. Для Немета не существовал вопрос "Толстой или Достоевский", с самого начала он принимал обоих русских великанов неразделенно.

Я не намерен производить позитивистское исследование влияний и не считаю, что это могло бы служить более нюансированной трактовке произведений Немета. Надо отметить и то, что часто подобные или тождественные мысли, фразы не обязательно обозначают непосредственное влияние. Слово вли-

<sup>1</sup> Németh László, Emberi szinjáték, Budapest, I-II., 1966.

<sup>2</sup> I.Cs. Varga, Dosztojevszkij-inspirációk Németh László "Emberi szinjáték" c. regényében. Életünk, 1981, N<sup>o</sup> 4. c. 364-369.

яние" я употребляю всегда в более широком, метафорическом смысле!

Немет признавался: "Моя жизнь - дело блаженства, но это блаженство не принимает посредничества ни одной церкви." Вслед за Достоевским он переносит акцент с веры на религиозное чувство. Герой Немета, подобно героям Достоевского, завоевывает веру, и проходит путь, который мучительнее неверия. Конечное заключение писателя: "Ни за что не надо платить столько, как за душу, и путь падения не более ужасен, чем путь блаженства". Возникает возможность решения, которое позже, в последнем романе Немета, в "Милосердии", получает земное, человеческое содержание: "Зло жизни вы не сможете излечить злом человека, а лишь милостью бога." Главный герой отрицает измененный вариант раскольниковского принципа "свобода и власть", характерный для эпохи идеал "власти и красоты". Он приходит к выводу: "Царство божие в нас самих".

Он видит все сквозь человеческие страдания: "Есть одна паства, паства человеческого убожества." Поражения, душевные кризисы способствуют созреванию в Золтане все более высокой степени понимания других. Автор произведения, отразившего его жизненный идеал, пафос призвания, позже признается: "Человек может развернуться лишь в обществе, более того, за его пределами, в космосе, в гармонии с законами последнего." Миклош Белади справедливо отмечает: "Если глубину христианства мы измеряем глубиной любви, тогда этику романа смело можно назвать христианской."<sup>1</sup> Здесь инспирации Достоевского сплетаются, растворяются в общей основе, Библии, источнике христианства. Но в доказательство того, насколько выразительно присутствует здесь Достоевский, я приведу следующее. Золтан Бода аскет. В глазах мира аскеты

<sup>1</sup> Béládi Miklós, Érintkezési pontok. Budapest, 1974. 174.

– сумашедшие. Однако согласно мнению главного героя: "Иногда сумашедшие наиболее верно выражают правду эпохи." Автор подытоживает словами, равноценными признанию: "На определенной степени любви человек является психиатром".

Достоевский присутствует в этом романе и в конкретных ссылках. Главный герой читает произведение Достоевского, "Записки из мертвого дома". Тогда он признает: "...преступление и слабоумие в сущности своей – одно и то же", оба они происходят из "невыносимой бесцельности" существования. Достоевский знал, что преступление – несчастье, и осужденные – несчастны", поэтому он хотел быть о д н и м из сибирских ссыльных, принадлежать к ним, как друг по несчастью. Поэтому в "Преступлении и наказании" читают вместе евангелие /размышляет далее герой Немета/ убийца и уличная женщина, поэтому автор делает Сою символом евангельского братства, любви и готовности страдать. Однако герой Немета именно потому знает: "...он может сильно любить не стоящих у власти "внутри жизни", а лишь униженных."

Золтан Бода – человек вроде князя Мышкина, который в мире без идей и идеалов воплощает Христову любовь. Таким образом, абсолютное в нравственности – несовершенно в жизни, ибо нет ничего смешнее, чем абсолютное в мире относительного. Поэтому герой Немета одновременно комичный и величественный, жалкий и вознесенный".<sup>1</sup>

Можно развить наше утверждение и дальше: по душевному складу. Золтан также и отличается от Мышкина, у которого отсутствует сила воли и сознание своего избранничества. В этом отношении герой Немета ближе скорее к Алеше, у которого надежда питается священной целью и силой.

Золтан Бода – своеобразный "основатель секты", "современный и блаженный святой". Вокруг него, на ходошском ви-

<sup>1</sup>

Kocsis Róza, Minőségesszmény Németh László szépirodalmi műveiben. Budapest, 1982, 554-560.

нограднике, собирается религиозная группа с социально-психологической основой, неорганизованная и с неопределенными целями, ксгнитическое меньшинство в религиозно-социологическом смысле.

Этот виноградник является средневосточноевропейским близнецом "Волшебной горы" Томаса Манна, местом первого поединка мировоззрений, столкновения идей в венгерской романтической литературе. Судьба Золтана неизменяема. Он преодолевает и последнее искушение, зов Илонки Хорват. Но его нельзя назвать неполноценным, он всего лишь воздержанный. Чистейшим поцелуем героев Достоевского касается он волос Илонки и отпускает ее руку: "Этот поцелуй был братским поцелуем. Он обезоруживал одновременно и требовательную любовь, и то самообвинение в парализованности, которое еще оставалось в глубине души Золтана." Этот поцелуй имеет двойное значение, как у Достоевского согласно русской традиции: преклонение перед страданием другого человека, и жест братания.

Отобранные импульсы Достоевского можно найти у Немета в художественной постановке вопросов, в концепции, в принципах эпического оформления, в эпическом, романическом анализе идеологизированных форм поведения. И в монографиях Немета о душе диалектика кризисных ситуаций между судьбой и сознанием составляет основной принцип мышления и становится структурноопределяющим принципом. Немец тоже экзаменует своих героев эпическими испытаниями. Он проверяет этическую идею пробным камнем действительности в драматической /развернутой в прозе/ дискуссии поведения, жизненного принципа и идеи.

Немец создает такую исходную ситуацию, в которой отношения действительности раскрываются через судьбы, и эпоха отражается в борьбе существенных, спорящих друг с другом сознаний, устремлений. Писатель не отождествляется с "правдой" героев, он подходит к ним с ценностными ориентациями.

И все-таки нельзя видеть в произведении Немета лишь "самодвижение авторской идеи". Немет признал реальность изображенных противоречий, глубоко проник в сущность явлений при показе кризиса эпохи, искажений. В "Человеческой комедии" конфронтация возможных трактовок бытия осуществляется с притязаниями на исключительность. В коллизии трех судеб жизнь Золтана представляет собой лабораторный опыт нового нравственного поведения, как и место его деятельности, ходошский Цыганский ряд: "Ибо Цыганский ряд — не одно определенное место, бедный квартал Ходоша, а объективированная в пространство совесть нравственного человека." В духе Достоевского Немет провозглашает: "Будьте снисходительны к заблуждениям добродетели." Он усиливает до бесконечности культ страдания, которое считает добродетелью: "Лишь мученики счастливы и нет счастья без мученичества."

Значит, страдание получает большое место в взглядах Достоевского /как и в педагогике Толстого/, и у Немета играет важную роль. Для них страдание, отречение обозначают то же самое, что для Шиллера идея Свободы, для Вагнера — идея искупления. У Немета отречение — этос, судьба. У Достоевского и Толстого страдание ведет к очищению, имеет характер христианского зачатия. У Немета все это — иначе. Например, в романе "Траур" траурное увядание главной героини, Жофи Куратор, не христианское, так как оно основывается не на убожестве, а на гордом самосознании.

Герой Ласло Немета действительно представляет "психическую антигравитацию". В одном из словесных мировоззренческих поединков Золтан Бода как бы отвечает и на дилемму Раскольникова: "Душа всегда ограничена. Сила души — именно в ее пределах. Кто познает свои пределы, познает силу своей души." Напрасно возражает ему собеседник: "Ты хочешь сделать земной осью костыль своего убожества." Золтан отвечает: "Если бы каждый недостаток "самого цельного" человека снабдить костылем, он мог бы оградить свой двор кос-

тылями."

Золтан Бода живет и мыслит в том духе, который Ласло Немет позже, на примере Григория VII сформулирует так: "Я всегда тяготел к ограниченности, если она замыкала большую, благородную страсть." Немет избрал героем драмы Григория VII, который "был сама гениальная ограниченность", "который в требовании добра достиг демонического влияния". В нем писателю нравилось то же самое, что и в Сечени: "...и на вершине славы он носил в ушах безмерный морской шум преступления". С этим связана одна из заключительных мыслей "Человеческой комедии", которая превышает даже и "принцип страдания" Достоевского: "Мы грешны и ничтожны, но каждой душе дан один луч, который может пробиться из ночи ее судьбы."

Немет не был "подмастерьем" ни Толстого, ни Достоевского, который для него — не конечная цель, а лишь одна из отправных точек. Инспирации, своеобразно преобразуясь, встраивались в основные слои мышления Немета. Он не только "принимает", но и критически переоценивает. Золтан Бода, сам опровергая свою проповедь, во имя жизни также и противится культуре страдания: "Жизнь существует для того, чтобы победить... Я не рожден для страдания. Я совершенно определенно чувствую, что должен завоевать какую-то победу."

#### И н с п и р а ц и и Д о с т о е в с к о г о в р о м а н е " О т в р а щ е н и е "

Ади, Мориц, или Достоевский и Толстой были нужны Немету для решения идейно-этических проблем, для создания душевного равновесия, для утверждения характерных для него склонностей. Эти писатели помогли ему в осуществлении сознательно намеченных целей, направленности его таланта, его потребностей; они были для него утверждающим, доказывающим, ободряющим примером.

Как Толстой, подобно Жигмунду Морицу, поощрял Немета к "сознательному принятию той человеческой и природной дейст-

вительности, к которой его уже ранее влекли инстинкты"<sup>1</sup>, так и Достоевский, главным образом вместе с Ади, поддерживал тяготение писателя к проблемам бытия и сознания.

Немету удалось полностью осуществить намеченные им цели в романе "Отвращение": "Схватить людей в их биологической полноте, в их отношениях друг к другу...дать почувствовать один из аспектов космоса..." Несомненно что, как Мышкин и Рогожин совместно выражают "пропорцию непропорциональностей", амбивалентность человека, так у Немета образы Нелли Карас и Шани Такаро, или на более высоком уровне, приближаясь к идеалу, образы Агнеш Кертес и Ференца Халми тоже совместно обозначают человеческую полноту. А попытка изображения человека во всей его полноте требует не только глубокого психологизма, но в отдельных случаях и "психопатологизирования" /как это наблюдается и у Достоевского, и у Немета/.

Характерной особенностью героев Немета также является исключительность. Герои, относящиеся к категории "особенного", усиленно требуют психологической углубленности, достоверного изображения. Достоевский отклоняется от толстовского психологического изображения "диалектики души". Психические кризисы своих героев, психические и психопатологические случаи "особенного" он анализирует так глубоко, как того требует связь душевного состояния с порождающими его факторами. Его образы терзаются в пограничных ситуациях раздвоенности сознания. Достоевский не старается убедить читателя, он предоставляет ему самому решить, каковы его герои - особенные или сумасбродные, или же абнормальные, душебольные люди. Большинство его образов - душебольные. В идиотах, абнормальных, "юродивых" образах осуществляется доминанта характера, а не типичное для эпохи его многообразие.

---

<sup>1</sup> Sőtér István, Inasság vagy rokonság? Németh László és Tolsztoj. Gyűrűk. Budapest, 1980. с. 252-262.

Нелли в процессе "хождения по мукам" своего супружества к конечной точке своего автономного развития принимает то, что главный герой "Человеческой комедии" напрасно просит у своего заброшенного за океан брата, у "брата по судьбе, по боли": "Вернись и прими к сердцу беспомощное человечество, против которого ты восстал." В ценцском одиночестве она преисполняется "тишиной и лесом".

В романе "Отвращение" постановка проблем и ситуация напоминают Достоевского, а развязка свершается в духе Толстого. В аду супружества ужасно признание героини: "...только через Шани ведет путь к выходу". Нелли неоднократно ссылается на проблематику, героя "Преступления и наказания": "Отвращение таково же, как и сознание виновности. Человек не может признаться за раз, что он убил, значит, он должен признаться в этом тысячу раз... Более того, я должна сказать /ведь я попробовала и то, и другое,/ что отвращение, если человек однажды вкусит признания в нём, еще жаднее, чем преступление. Потому ли, что преступление за нами, и время его поедает, тогда как ненависть питается сама собой? Или же потому, что его не ограничивает страх? Оно осаждаёт тюремные стены — несправедливость чувствует не в себе, а вокруг себя."

Убийство не тождественно с точки зрения уголовного права и совести. Нелли чувствует себя противоположностью раскольниковскому раздвоению личности:<sup>1</sup> "С тех пор, как у меня есть более образованные друзья, я тоже прочитала несколько известных книг, в частности и таких, которые занимаются преступлением и его последствиями. Они меня не только не потрясли, но я должна сказать, что стоят от меня как нельзя более далеко. Как будто бы у меня не было бы склонности ни к преступлению, ни к раскаянию. Я ни в коем случае не убила бы старуху из-за денег. Но если бы уж убила, тог-

<sup>1</sup> I.Cs. Varga, Az asszonyi sors két regénye. Tiszatáj, 1982. N<sup>o</sup> 2, с. 56-57.

да это следовало бы из моей природы, и я не пожелала бы об этом. В отношении подобных раскаяний я очень даже одна."<sup>1</sup>

Нелли признает, что в ней было что-то от "врожденной сестры милосердия". Она отлично справляется со своими задачами в операционной, но не хочет стать профессиональной медсестрой. Свою свободу она не променяет ни на каждую должность или звание. Больные после "жалоб на здоровье" обращаются к ней со своими семейными проблемами: "Особенно душевные проблемы, они тошнило больше, чем пропитанные гноем повязки." Нелли ходит по деревне, как по больничной палате, а о больнице говорит следующее: "На сцене говорят – сгущенная жизнь. Так вот, больница тоже такая сгущенная жизнь. Большая часть жизни – беспомощность, беззащитность, мучение: это сгущено в жизни". Нелли "выходит" из жизни и обретает власть над жизнью. Освободившись от "чудовищного существования", возвращается и укрепляется ее "растительная природа". В новой бытовой среде растворяется, становится недействительной ужасающая реальность: "В плохом браке хуже всего то, что он делает и подлым". И на Шани ее память "покоится, как на объекте милосердия". Это – не приукрашивающая власть воспоминаний, не самообман: "Смягчающее расстояние – это человеческие дела." Из глубины трагического мироощущения пробивается жажда гармонии. В финале истории осуществляется утверждение жизни. На место самодельного культа "Я" встает служение другим. С уверенностью в назначении человека, с пережитой радостью материнства и чувством долга прижимает она к сердцу свою дочь. Зажигается и сияет "мифический факел" в образе матери: для Нелли дочь, каждой черточкой напоминающая отца, не что иное, как "Часть порученного мне, бедного человечества".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Németh László, Iszony. Budapest, 1971. с. 337-691.

<sup>2</sup> Там же, стр. 691.

На склоне жизни Немет так высказывался об учении великих русских художников: "Куда пришел Достоевский, и Толстой тоже - это один из больших тупиков европейского мышления. Протест, который втянул их в это, подозрительное отношение к западному духу не были беспричинными; можно понять, что противоядие они искали /как и реформация против языческого духа ренессанса/ в нетронутых народных глубинах, но тот факт, что они ожидали исцеления мира от противотока русского христианства, как пуритане от английской буржуазии, ставшей "божьим народом", был таким заблуждением, которое я, при всей моей симпатии к этим писателям, в своей умственной жизни всегда считал "мементо".<sup>1</sup>

Достоевский оказал непосредственное и опосредственное влияние на Ницше, Мальро, Хаксли, Томаса Манна, Кафку, Булгакова, Миллера, Камю, Фолкнера и др. Этот блестящий ряд продолжает Ласло Немет. В романе "Отвращение" ему удалось создать что-то такое, о чем мечтал и Камю - на общечеловеческом уровне синтезировать искусство Толстого и Достоевского согласно требованиям времени. Роман "Отвращение" - это философский роман онтологического уклона. Он включает в себя трагическую проблему человека XX-го столетия и писатель предлагает восточноевропейскую форму исцеления.

Немет в качестве задачи, "поставленной временем", искал ответа на жгучий вопрос эпохи: "Каким должно быть отношение человека /интеллигента/, детерминированного прошлым, к миру / к социализму/?" С онтологическим реализмом, который не затрагивает социографическую, прямо политизирующую среду, он дает такой ответ: "...давайте сделаем новый мир своим домом, по своей мерке." В постановке вопросов автор романа "Отвращение" следует за Достоевским, в изображении душевной жизни - за Толстым. Он умеет осознанием индивиду-

<sup>1</sup> Németh László, Dosztojevszkij: A Karamazov testvérek. In : Utolsó széttekintés. Budapest, 1980. c. 218-221.

ального кризиса отразить кризис эпохи и общества. Автор романа, написанного на рубеже двух эпох, уже в 1945 году засвидетельствовал автономность художника, принимающего действительность. В отличие от Достоевского, который прошел путь от русского мессианизма к русской "голгофе", Немет поэтому мог прийти от венгерских утопий к преобразующе действенному принятию осуществляемого социализма. О возложении на себя этой преобразующей действительности, о встрече революционеров действительности и души рассказывает последний роман Немета — "Милосердие".

Немет не знал дилеммы: Толстой или Достоевский. Он принимал этих великих русских вместе и одновременно, без фетишизма, но со своеобразной критикой. Он заботился о широкой информации. Пример этому журнал-эссе "Тану" /Свидетель/.

Немет, как и вышеупомянутые великие писатели, на протяжении 50 лет, полных кризисов, с титаническим трудолюбием творил. В нем тоже ярким пламенем горела ненависть к унижению человека, страстное возмущение общественной несправедливостью и угнетением. Не только искусству, но и пониманию любви, страдания и судьбы учился он у Достоевского и Толстого. В его онтологических романах слились в неразделимый сплав духовное наследие Достоевского и Толстого с миром идей его самого. В романе "Преступление" Немет показал и то, что существует "безвинное преступление", потому что преступно быть сытым тогда, когда другие голодают и т.п. В этом произведении звучит идея Достоевского; "каждый в ответе за все". По мнению Горького, Достоевский впитал в себя память исторических страданий русского народа. Это же можно сказать и о Ласло Немете, который, отправившись по следам Ади, проторил новую дорогу. Индивидуальное бытие показывает муки Восточной Европы. Немет считал творчество Лобным местом общества. Как писатель он совершает моральную вивисекцию идей. Из этого вытекает сокрушающая, жуткая сила некоторых произведений Немета /главным образом

в "Трауре" и "Отвращении"/, которую можно сравнить с "мерзостями" романов Достоевского. Немет тоже глубоко пережил и художественно изобразил то, что один человек едва ли может понять страдания и унижение другого.

Постоянный вопрос мыслителя и художника Немета: как можно в этом мире придать смысл и цель человеческой жизни, так любить людей, чтобы вместе с тем сохранить личные ценности, или говоря словами Камю: как можно быть святым без милосердия.

Самый полный ответ Немет дает в "Милосердии", романе творческого и идейного синтеза. Одна из главных метафор романа: весь мир – большая больница для неизлечимых больных, в которой человеческое существование по интерпретации Хейдеггера, зрелищно *Sein zum Tode*, – существование по пути к смерти. Героиня Немета, студентка-медик, находит здесь высшую школу жизни для более глубокого понимания человека и действительности. Агнеш Кертес считает своих больных не выбракowanными людьми, а страдающими братьями. Как врач она хочет поддержать в них инстинкт жизни, несмотря на понимание того, что лечит неизлечимых больных. Здесь происходит с героиней то изменение, которое намечается уже в герое первого романа Немета. Писатель спрашивает: что такое человек и на что он способен. В романе "Траур" проявляется принцип: "In i in teipsum "обратись к самому себе", но только в "Отвращении" становится действительностью " et transcendete "преступи себя". Нелли Карас в лице своего ребенка прижимает к сердцу "доверенное ей несчастное человечество." Дорога через секуляризованную службу человечеству и мораль ответственности ведет к "Милосердию",<sup>1</sup> в котором инспирации Достоевского и Толстого становятся оригинальным качеством Ласло Немета.

---

<sup>1</sup> Németh László, Irgalom, Budapest, 1972. с. 590.

По мнению Агнеш Человека можно прощать! Целуя голову Фери, она чувствует, будто прижимает к сердцу мать, отца, всю больницу, все человечество. Финальная картина дает почувствовать: человеку нужна вера для того, чтобы бегать, взлетать и летать, но между тем надо следить, чтобы не споткнуться из-за хромоты. Благословляющая любовь Агнеш помогает осознать Фери "красоту мира". Реформатор души встречается с реформатором действительности. Не случайно и то, что Агнеш читала Толстого и даже Достоевского, о котором Фери знает только то, что он революционер и "там" запрещен. / Немет имеет в виду Венгрию 20-х годов/.

Среди онтологических романов Немета над "Трауром" небо-свод греческих трагедий. "Отвращение" – это роман встречи видимостей. "Милосердие" – роман творческого и идейного синтеза.

Творчество Достоевского трагичнее, и поэтому более потрясает, чем творчество Немета. Все же прав Андре Жид, который считает, что в Достоевском каждый найдет то, чего ищет, с чем согласен, но более того, каждый найдет и то, с чем несогласен. Из этого следует, что его проблематичное творчество и в свое время, и позже сохранило взволнованность и актуальность.<sup>1</sup> Все это действительно для наиболее дискутируемого венгерского писателя, Немета. Уже давно вопрос состоит не в том, выдержит ли испытание временем Достоевский, /а в Венгрии Ласло Немет/, а в том, выдержит ли человечество испытание гуманизмом Достоевского, а мы, венгры, испытание этикой, идеей качества Ласло Немета.

---

<sup>1</sup> I.Cs. Varga, Dosztojevszkij-és Tolsztoj-inspirációk az Irgalomban. Uj Forrás, 1983. N<sup>o</sup> 6. c.32-38.

Т и б о р   Б а р о т и

ПЕТЕРБУРГСКИЙ МЕЧТАТЕЛЬ ДОСТОЕВСКОГО И ГОГОЛЕВСКАЯ  
ТРАДИЦИЯ

В своей книге о поэтике Достоевского М. Бахтин так определяет "коперниковский переворот" произведенный молодым Достоевским в гоголевском мире: "...он перенес автора и рассказчика со всею совокупностью их точек зрения и даваемых ими описаний, характеристик и определений героя в кругозор самого героя, и этим завершённую целостную действительность его он превратил в материал его самосознания... Гоголевский мир...содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского...Но распределение этого содержательно одинакового материала между структурными элементами произведения здесь совершенно иное. То, что выполнял автор, выполняет теперь герой, освещая себя сам со всех возможных точек зрения; автор же освещает уже не действительность героя, а его самосознание, как действительность второго порядка." <sup>1</sup>

Далее Бахтин замечает, что не всякий человек является одинаково благоприятным материалом такого изображения: "... Гоголевский чиновник в этом отношении предоставлял слишком узкие возможности. Достоевский искал такого героя, который был бы сознающим по преимуществу, такого, вся жизнь которого была бы сосредоточена в чистой функции осознания себя и мира. И вот, в его творчестве появляется "мечтатель" и "человек из подполья." <sup>2</sup>

<sup>1</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. стр.65.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 67.

Как известно, Гоголь-творец был "двуязычен". Двуязычие вытекает из мировоззрения писателя. Художественный мир Гоголя состоит с одной стороны из высокого мира патетики и возвышенных стремлений, вызывающих в душе писателя "грозную вьюгу вдохновения" —, и с другой, мира "низкой натуры", пошлого существования. Многие исследователи творчества Гоголя, в том числе и В. Гофман считают эти два проявления творческого характера Гоголя внутренне противоречивыми, видя целую пропасть между первым — "абстрактным, идеальным, чаемым" и вторым — "конкретным, наличным, творчески достижимым" планами художественного мира Гоголя.<sup>1</sup>

Сам писатель в известных авторских отступлениях "мертвых душ" нередко как бы понуждает читателя судить о нем, как о комическом писателе, способном воспроизводить только "несовершенства нашей жизни".

В. Гофман противопоставляя два стиля "Мертвых душ", "о языке возвышающих душу" мыслей и чувств пишет как о "выражении эстетической и этической мечты, уводящей от действительности". Это — "язык самообмана, красивой и громкой "фразы", "декламации", призванных заглушить "беззвучную трескотню и бубенчики" пошлой жизни, заполнить пропасть между абстрактным идеалом и низкой натурой." Другой язык по В. Гофману — язык "низкой природы покрытой корою своей земности — шел из глубины самой жизни."<sup>2</sup>

Гоголь в начале седьмой главы "Мертвых душ", когда говорит об участии патетического и комического писателей, высказывает такое же мнение. Защищая комического писателя от обвинений "лицемерно-бесчувственного современного суда" говорит "о чудных стеклах", равно "озирающих солнца и передающие движения незамеченных насекомых". Гоголь, говоря о "равно чудных стеклах" счастливого патетического писателя

<sup>1</sup> В. Гофман. Язык литературы. Л., 1936. стр. 304-305.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 306.

и о несчастном уделе комического писателя, "дерзнувшего вызвать наружу все, что ежеминутно перед очами, и чего не зрят равнодушные очи", — уже намекает на должную дистанцию между писателем и созданным им образом, между настоящей и созданной им, т.е. отраженной в произведении "искусственной" действительностью.

Уже неоднократно отмечалось в специальной литературе характерное для Гоголя чувство пустоты, мертвенности жизни. Гоголь времени "Ревизора" и первой части "Мертвых душ" стремится изобразить целый "нетрогающийся мир", показать "как пустота и бессильная праздность жизни сменяется мутною ничего не говорящею смертью", представить читателю "мертвую бесчувственность жизни" с ее "беззвучной трескотней и бубенчиками." <sup>1</sup>

В своей книге о Гоголе Вл. Набоков, анализируя структуру художественного мира произведений Гоголя "Ревизор" и "Мертвые души", указывает на одно по нашему мнению весьма важное свойство действия "чуждого стекла" писателя. По поводу "Ревизора" Набоков убедительно доказывает, что главными составными частями художественного мира комедии Гоголя являются персонажи "действительности второго порядка". Эти персонажи — как указывает исследователь — в отличие от театральной традиции, возникают в ходе диалога персонажей, но они никогда не появляются на сцене. Эти "гомункулусы" в зависимости от того, что говорящий о нем персонаж /т.е. лицо, выводящее его из ничего/ ссылается на него как на реально существующего или в зависимости от того, что он /т.е. гомункулус/ рождается благодаря пьяной лжи Хлестакова или другого действующего лица, могут быть иллюзорными или иллюзорными.<sup>2</sup> Благодаря гротескной игре гоголевского мира,

<sup>1</sup> В. Гофман. Язык литературы. Л., 1936. стр. 306.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 303.

эти не сумевшие воплотиться и невидимые гомункулусы представляют собой главный источник гоголевского юмора и смеха. По нашему пониманию характерное для всего творчества Гоголя чувство "мертвенности жизни", благодаря его "чудному стеклу", выражается в образе "действительности второго порядка", где по законам гоголевского гротеска появляющиеся на сцене действующие лица – т.е. выведенные на уровне изображенной реальности /т.е. реальности "первого порядка"/ – уподобляясь гомункулусам призрачного, иллюзорного мира сами становятся бездушными, случайными, комически / и трагически/ неизменяемыми. Творческое соединение в мире Гоголя планов изображенной действительности, как плана первого порядка и плана второго, плана возникающих в процессе реплик, но не успевших утвердиться в плане изображенной действительности теней-гомункулусов – является главным средством воплощения идеи автора, о которой он пишет следующее: "Идея города. Возникшая до высшей степени пустота. Пустословие, сплетни, перешедшие пределы. Как все это возникло из безделья и приняло выражение смешного в высшей степени. Как люди неглупые доходят до деланья совершенных глупостей..."<sup>1</sup>

Для творческого воплощения авторского замысла кроме "чудных стекол" "озирающих солнца и передающих движенья незамеченных животных" и "дерзости" писателя необходимо иметь прежде всего "глубину душевную": "...Ибо не признает современный суд, что много нужно глубины душевной, дабы озарить картину, взятую из презренной жизни, и возвести в мери созданья..." Иметь глубину душевную нужно потому, что как пишет Гоголь в самом начале седьмой главы "Мертвых душ" – "равнодушные очи" не зрят то, "что ежеминутно перед очами", т.е. "всю страшную, потрясающую тину мелочей, опутавших нашу жизнь, всю глубину холодных, раздробленных, повсе-

<sup>1</sup> В.Гофман. Язык литературы. Л., 1936. стр. 303.

дневных характеров, которыми кишит наша земная, подчас горькая и скучная дорога."<sup>1</sup>

"Чудные стекла" писателя являются постоянным писательским аксессуаром, средством видения и изображения мира у Гоголя. Точно так же можно сказать, что проблема души и духовности, "глубины душевной" постоянно волнует Гоголя: "духовность" и "чудные стекла" в художественном видении мира писателя неотделимы. Духовность, т.е. способность приобретения или возрождения души, одухотворения жизни и приобретения способности ориентации человека в ней, становится краеугольным камнем художественного видения мира, т.е. фокусом его творческого "чудного стекла" и главным критерием оценки со стороны писателя изображаемого события, определяющим субъективное отношение повествователя к изображаемым героям и событиям. Ведь указанная В. Набоковым действительность второго порядка иллюзорных персонажей /так называемых "гомункулусов"/ появляется не только в репликах персонажей "Ревизора". Иллюзорный мир – "комический" или "патетический" – в зависимости от фокуса "чудных стекол", т.е. от наличия духовности изображаемого персонажа – играет весьма важную роль и в "Мертвых душах" и в других произведениях Гоголя. Блестящий пример формирования "положительного" иллюзорного мира /как бы пейзажа души/, используя слова Бахтина – "действительности второго порядка", мы находим в начале переходной, шестой главы "Мертвых душ": "Прежде, давно, в лета моей юности, в лета невозвратно мелькнувшего моего детства, мне было весело подъезжать в первый раз к незнакомому месту: все равно, была ли то деревушка, бедный уездный городишка, село ли, слободка, – любопытного много открывал в нем детский любопытный взгляд. Всякое строение, все, что носило только на себе напечатленье какой-нибудь заметной особенности, – все останавливало меня и поражало...ничто не

<sup>1</sup> Н.В. Гоголь. Сочинения в двух томах. т. II. М., 1971. стр. 377.

ускользало от свежего тонкого вниманья... Уездный чиновник пройди мимо — я уже и задумывался: куда он идёт, на вечер ли к какому-нибудь своему брату или прямо к себе домой, чтобы посидевши с полчаса на крыльце, пока не совсем еще стусились сумерки, сесть за ранний ужин с матушкой, с женой, с сестрой жены и всей семьёй, и о чём будет веден разговор у них в то время, когда дворовая девка в монистах или мальчик в толстой куртке принесет уже после супа сальную свечу в долговечном домашнем подсвечнике... Теперь равнодушно подъезжаю ко всякой незнакомой деревне и равнодушно гляжу на ее пошлую наружность; моему охлажденному взору неприятно, мне не смешно, и то, что пробудило бы в прежние годы живое движение в лице, смех и немолчные речи, то скользит теперь мимо, и безучастное молчание хранят мои недвижные уста. О моя юность! о моя свежесть!"<sup>1</sup>

Из приведенной цитаты можно увидеть, что благодаря юности, живой душе и участию изображенного лирического повествователя строится благоприятная картина разных человеческих судеб. Окончание приведенного лирического отрывка убедительно доказывает, что в системе Гоголя "стёкла" — содержащие критерий субъективной оценки и объект наблюдения взаимно отвечают друг другу, и что "точка зрения" писателя, его субъективная настроенность полностью определяют эмоциональное качество пейзажа. Других примеров из творческого наследия Гоголя много /см. например, окончание первой повести цикла "Вечера на хуторе близ Диканьки" — "Сорочинская ярмарка" /, и т.д.

В приведенной выше цитате из начала шестой главы проявляются гомункулусы; выведенные образы представляют собой части действительности второго порядка. В отличие от "иллюзорного мира" гомункулусов, выведенных репликами "бездушных

<sup>1</sup> Н.В. Гоголь. Сочинения в двух томах, т. II. М., 1971. стр. 354-355.

существователей" иллюзорный и иллюзорный мир в приведенном отрывке не является бессмысленным, пустым и бездушным. При этом — как это явно выступает из слов лирического субъекта — изменился не сам объект изображения, а в первую очередь субъективное состояние, и вместе с тем отношение субъекта к миру. Потеря юности, свежести и сочувствия человека повлекли за собой опустошение жизни, бедность ее человеческого содержания.

О человеческой душе, о ее способности чувствовать или о возможном ее возрождении идет речь и в предыдущей пятой главе "Мёртвых душ", после описания эпизода с дядями Митяй и Миняй, а также в конце шестой главы, после описания негостии Чичикова с Плюшкиным. Самим Чичиковым в начале седьмой главы после сочинения крепости и переписания имен купленных им мёртвых душ овладело "какое-то странное, непонятное ему самому чувство", будто-бы благодаря внезапно возникшему у него умилению и участию он на минуту одухотворяется, одушевляя тем самым мужиков, имена которых были написаны на листочках:..."Каждая из записочек как будто имела какой-то особенный характер, и чрез то как будто бы самые мужики получали свой собственный характер...Все сии подробности придавали какой-то особенный вид свежести: казалось, как будто мужики ещё вчера были живы. Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнёс: "Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, поделывали на веку своём? как перебивались?"<sup>1</sup>

Приведенные выше мечтания молодого и свежего лирического субъекта повествования начала шестой главы "Мёртвых душ" с не меньшим основанием можно назвать "действительностью второго порядка", чем мечтания "петербургского мечтателя" из "Белых ночей" Достоевского.

<sup>1</sup> Н.В. Гоголь. Сочинения в двух томах. т II. М., 1971. стр. 379.

Эти два литературные явления сближает не только изображенное в них "творчество", т.е. создание образов действительности второго порядка, но прежде всего их аналогичное человеческое содержание: утверждение духовности, человеческого участия и доброжелательности. Вместе с тем между художественными мирами двух писателей, согласно их различным эстетическим и поэтическим системам есть и огромные отличия. Поэтическая система у Достоевского, как известно, основывается на полифоничности независимых и незавершенных голосов /сознаний/, в которой они свободно открываются и вступают в диалог друг с другом.

Герой "сентиментального романа" Достоевского – одинокий петербургский мечтатель, который в начале повествования от первого лица в типичный для героя Достоевского форме исповедуется, свободно открывает свою душу. И молодость, и погода, и небо – "такое звёздное, такое светлое небо" содействуют созданию благоприятных условий для обнажения души, чувства доверия к окружающему миру, теплоты и человеческого сочувствия к нему и к себе. Мечтатель – одинокий человек, он за восемь лет жизни в Петербурге ни одного знакомства не сумел завести. Но он поддерживает таинственную, задушевную связь с городом и с его жителями, поэтому страдает, когда его так называемые "знакомые" летом покидают город и уезжают на дачу. Отношение героя к городу и к его жителям, своим "знакомым" представляет собой чистый пример идеального для героя Достоевского отношения между людьми /лишенного соперничества и основывающегося на взаимном уважении и любви/. Приведу небольшой отрывок из начала романа: "...Они, конечно, не знают меня, да я-то их знаю. Я коротко их знаю; я почти изучил их физиономии – люблюсь на них, когда они веселы, я хандрю, когда они затуманятся. Я почти свёл дружбу с одним старичком, которого встречаю каждый божий день, в известный час, на Фонтанке. Физиономия такая важная, задумчивая; всё шепчет под нос и махает левой ру-

кой, а в правой у него длинная сучковатая трость с золотым набалдашником. Даже он заметил меня и принимает во мне душевное участие. Случись, что я не буду в известный час на том же месте Фонтанки, я уверен, что на него нападёт хандра." <sup>1</sup> Из приведенной цитаты видно, что покинутый всеми мечтатель и раньше был одиноким: его отношения к старичку однако, хотя они выведены одним его воображением, верно передают структуру идеальных человеческих отношений, отражающуюся в сознании героя. Это значит, что отношения между людьми основываются на взаимном уважении и понимании, на участии, на истинно свободной диалогичности двух сознаний. Внешность и поведение старика могли бы составить предмет комического описания, объективизирующего и завершающего взгляда со стороны, но герой-мечтатель свое отношение к старику представляет в единственно для него достойной человека полифонической форме. Между участниками душевного отношения есть самое важное: взаимное участие, и между ними не может быть и речи о соперничестве. Поскольку отношения к другому человеку являются нереальными, а делом воображения, на это указывает описание таких же интимно-человеческих отношений героя-мечтателя к домам, основывающихся также на диалогической модели любви и участия между людьми.

Согласно этой модели, т.е. структуре отношений между "знакомыми", — как доминантой сознания мечтателя — художественная система Достоевского сильно отличается от гоголевской. Молодой "мечтатель" Гоголя, живо интересующийся всеми явлениями действительности, и благодаря своим духовным способностям и участию, способный к радостному и творческому восприятию жизни, является аргументом "монологического" повествования Гоголя против мертвенности души и жизни, и за душевное возрождение, как единственную возможность

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972. т.II. стр. 102-103.

достижения достойной человека живой, творческой и осмысленной жизни. Герой Достоевского однако главным критерием и условием принимаемой им за человеческую жизни считает наличие настоящих человеческих отношений, диалогических условий, в рамках которых герой осознает себя человеком. Для него одинаково необходимо, чтобы с одной стороны к нему обращались как к человеку, а с другой, чтобы он также мог изъяснить свое естественное человеческое влечение обратиться к другому человеку как человеку.

Поэтому в пустом городе, лишенном тех обыкновенных, но реальных лиц, которые в представлении мечтателя представляли собой опору его иллюзорных человеческих отношений, герою мечтателю стало "стыдно, обидно и грустно".<sup>1</sup> В таком душевном состоянии он узнал Настеньку, которая способна понять героя-мечтателя, не отгоняет его, и его мечта о полной человечности, диалогической связи между человеком осуществляется: Мечтатель говорит Настеньке: "Но я вас насмешу, я расскажу вам, что несколько раз думал заговорить, так, запросто, с какой-нибудь аристократкой на улице, разумеется, когда она одна; заговорить, конечно, робко, почтительно, страстно; сказать, что погибаю один, чтоб она не отгоняла меня...внушить ей, что даже в обязанностях женщины не отвергнуть робкой мольбы такого несчастного человека, как я. Что, наконец, и всё, чего я требую, состоит в том только, чтоб сказать мне какие-нибудь два слова братские, с участием, не отогнать меня с первого шага, поверить мне на слово, выслушать, что я буду говорить, посмеяться надо мной если угодно, обнадёжить меня, сказать мне два слова, только два слова, потом пусть хоть мы с ней никогда не встречаемся..."<sup>2</sup> Желанное человеческое отношение в реальности на этот раз может быть достигнуто с одной стороны потому,

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972. т. II. стр. 104.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 107-108.

что Настенька по природе своей и благодаря своему жизненному опыту полностью понимает героя и идет ему навстречу, а с другой не менее важной стороны, оба героя лишены свойств крайнего индивидуализма: соперничества и самоутверждения — душевных качеств, от которых страдают многие из героев последующих романов Достоевского, в том числе и "подпольный парадоксалист", герой "Записок из подполья." То, что А. Скафтымов пишет по поводу этого более позднего произведения Достоевского, полностью применимо и к идеологическому содержанию его "Белых ночей": "Идеологически "Записки" говорят то же, что Достоевский потом развивал в каждом своем романе: рассудком и эгоизмом жизнь не может быть принята и оправдана; основа жизни и оправдание жизни коренятся в любви, в естественном влечении человека любить и быть любимым. Кто не может и по гордости не хочет отдаться закону любви, для того нет жизни."<sup>1</sup>

По словам мечтателя, его жизнь "есть смесь чего-то чисто фантастического горячо-идеального и вместе с тем...тускло-прозаичного и обыкновенного, чтоб не сказать: до невероятности пошлого".<sup>2</sup>

Герой-мечтатель Достоевского, наделенный самостоятельным сознанием, однако уже преодолевает осознанное им романтическое двоемирие, о котором он говорит: "И ведь так легко, так натурально создаётся этот сказочный, фантастический мир! Как будто и впрямь всё это не призрак! Право, верить готов в иную минуту, что вся эта жизнь не возбуждения чувства, не мираж, не обман воображения, а что это и впрямь действительное, настоящее, сущее!"<sup>3</sup> А все эти грёзы однако обман! И мечтатель с горечью осознает что он "даром потерял все свои лучшие годы"; теперь это я знаю, — продол-

<sup>1</sup> А. Скафтымов. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. стр. 91.

<sup>2</sup> Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972, т. II. стр. 112.

<sup>3</sup> Ук. соч., стр. 116.

жает свою исповедь мечтатель, — и чувствую больнее от такого сознания, потому что сам бог послал мне вас, моего доброго ангела, чтоб сказать мне это и доказать."<sup>1</sup>

Отвергая жизнь в созданном им мире мечты, он страстно утверждает единственно приемлемую для него жизнь в действительности, основным условием которой является возможность осуществления истинно-человеческих отношений между людьми.

"Живая жизнь", т.е. живое, бескорыстное, сердечное единение с другим человеком дается герою-мечтателю ненадолго, как и герою первого эпистолярного романа Достоевского, Маркару Девушкину, ставшего человеком, т.е. приобретающему свое человеческое самосознание благодаря своим истинно человеческим отношениям к Вареньке Доброселовой. В своем последнем письме с потрясением осознавая свою роковую потерю, он пишет о прощании с Варенькой как о своей гибели: "Да как же может быть такое, Варенька! К тому буду писать, маточка? Да! вот вы возьмите-ка в соображение, маточка, — дескать, к кому же он письма будет писать? Кого же я маточкой называть буду; именем-то любезным таким кого называть буду? Где мне вас найти потом, ангельчик мой? Я умру, Варенька, непременно умру; не перенесет мое сердце такого несчастья!"<sup>2</sup>

В своем прощальном письме к Девушкину Варенька глубоко осознает это. Прощальные слова Вареньки о начатом ею письме и ее предложение читать его дальше мысленно уже в зачаточной форме предсказывают "творчество действительности второго порядка" одиноким, покинутым на самого себя, но жаждущим настоящих человеческих контактов героем-мечтателем из "Белых ночей": "Вы единственный друг мой; вы только одни здесь любили меня... Вам нужно будет теперь отвыкать от меня! Как вы одни здесь останетесь!... Оставляю вам книж-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972. т. II стр. 118.  
<sup>2</sup> Ук. соч., т. I. стр. 107.

ку, пальцы, начатое письмо; когда будете смотреть на эти начатые строчки, то мыслями читайте дальше все, что бы хотелось вам услышать или прочесть от меня, все, что я ни написала бы вам; а чего бы ни написала теперь!"<sup>1</sup>

Гоголь во время работы над "Мертвыми душами", уже преодолевший романтическое двоемирие времени "Невского проспекта", также стремится к творческому воплощению жизни действительной и единственно приемлемой для него осмысленности жизни на уровне изображенной реальности, путем изображения душевного возрождения, происшедшего в результате любого потрясения, и изображения и учаемой таким образом одухотворенной действительности.

---

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. Л., 1972. т. I. стр. 106.



М а р т а Г а л - Б а р о т и

К ТРАКТОВКЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ДОСТОЕВСКИЙ-ГОФМАН

Одна из особенностей литературного творчества Э.Т.А. Гофмана состоит в том, что его произведения в других странах вызвали бо́льший интерес, чем на родине. Вопреки читательскому интересу современная немецкая критика холодно отнеслась к его искусству. Среди немецкий современников Гофмана его творчество положительно оценивали только Гейне и Карл Маркс. Гёте, Гегель, Жан-Поль, Брентано критиковали его произведения. В то же время хорошо знали и высоко ценили его творчество в России, во Франции, Англии, Америке.<sup>1</sup>

Творчество Гофмана является не только завершением немецкой романтической литературы, конечной стадией ее развития, но и переходным явлением к реализму. Поэтому гофмановский творческий метод исследователи /напр. Валтер Йост, Ганс Майер/ часто называют "фантастическим реализмом". Творчество Гофмана именно поэтому вызвало такой большой интерес у писателей-реалистов, как Бальзак, Гоголь, Достоевский и др.

Своеобразную судьбу имело гофмановское творчество в духовной жизни России XIX-го века. Первый русский перевод Гофмана появился в год смерти писателя, в 1822-ом году. С этого времени популярность его нарастала примерно до 40-х годов. За это время произведения Гофмана почти полностью были переведены на русский язык. Начиная со второй половины 20-х годов произведения его читались всеми русскими писателями. Об этом свидетельствуют письма, дневники, мемуары тех лет. На основе этого материала доказано, что напри-

<sup>1</sup>А. Б. Ботникова. Э.Т.А. Гофман и русская литература. /Первая половина XIX века/. Воронеж, 1977, стр. 18-23.

мер Жуковский, Пушкин, Гоголь и Достоевский читали Гофмана.<sup>1</sup>

Достоевский высоко оценивал творчество Гофмана. Письмо Достоевского к брату от апреля 1838-го года свидетельствует о том, что он прочел всего Гофмана.<sup>2</sup>

В Гофмане Достоевского прежде всего поразило "светлый идеал", представляющий собой настоящую человеческую ценность. В "Предисловии к публикации" „Три рассказа Эдгара Поэ“, Достоевский с восхищением пишет о творчестве немецкого романтика: "У Гофмана есть идеал, правда, иногда не точно поставленный, но в этом идеале есть чистота, есть красота действительная, истинная, присущая человеку. Это всего виднее в его нефаталистических повестях, каковы, например, "Мейстер Мартин" или изящнейшая, прелестнейшая повесть "Сальватор Роза". Мы уже не говорим о его лучшем произведении "Кот-Мурр". Что за истинный, зрелый юмор, какая сила действительности, какая злость, какие типы и портреты, и рядом – какая жажда красоты, какой светлый идеал!"<sup>3</sup>

Сравнительное литературоведение уже давно занимается исследованием творческого восприятия литературного наследия Гофмана русскими писателями, особенно Гоголем и Достоевским. Этой проблематикой занимаются такие исследователи как Горлин, Пессидж, Инхем, Кулешов, Ботникова, Ю.Манн, Н. Ребер и др.<sup>4</sup> Эти авторы в своих работах указали на много

<sup>1</sup>

А.Б. Ботникова, Ук. соч., стр. 13.

<sup>2</sup>

Ф.М. Достоевский. Письма. т. I. М.-Л., 1928. стр. 47.

<sup>3</sup>

Ф.М. Достоевский. Полное собрание сочинений в тридцати томах. т. XIX. Л., 1979. стр. 89.

<sup>4</sup>

M. Gorlin, Hoffmann en l' Russie. Paris, 1957; - Charles E. Passage, The Russian Hoffmannists. Mouton, 1953; - Norman W. Ingham, E.T.A. Hoffmanns Reception in Russia. Colloquium slavicum. Bd. 6. Würzburg, 1974.

В.И. Кулешов. Литературные связи России и Западной Европы в XIX веке. М., 1977; А.Б. Ботникова. Ук. соч.; Ю. Манн. Путь к открытию характера. В кн.: Достоевский – художник и мыслитель. М., 1972. - Natalie Reber, Studien zum Motiv des Doppelgängers bei Dostojewskij und E.T.A. Hoffmann. Giessen, 1964.

интересных деталей творческого восприятия Достоевским произведений Э.Т.А. Гофмана. Некоторые аспекты сравнительного изучения творчества двух писателей однако и сейчас являются еще не выясненными. Такими вопросами – по нашему мнению – можно считать вопрос о полифоничности произведений этих двух писателей, об изображении двойничества, вопрос о незавершенности героев в художественной системе двух писателей и проблему изображения отношений героя к воспроизводимой в произведении действительности.

Юрий Манн в своей весьма интересной статье "Путь к открытию характера" образ героя-мечтателя Достоевского выводит из мира гофмановских героев-художников. Исследователь, исходя из центрального персонажа повести-сказки Гофмана "Золотой горшок", указывает на творческие преобразования этого типа в "Шинели" Гоголя и в "Бедных людях" Достоевского. Определяя тип гофмановского характера, исследователь подчеркивает автономию внутренней жизни центрального гофмановского персонажа, Ансельма, и вместе с тем его неловкость, его подавленность в плане бытия, в сфере обыденной жизни. В формировании характера Ансельма Ю.Манн устанавливает три этапа, связанные с углублением в нем идеи: "...вначале неотчетливо страстное стремление, потом концентрация на одной идее и наконец – все преодолевающая, торжествующая трансцендентальность."<sup>1</sup>

Сопоставляя гофмановского героя с героем Достоевского, Ю. Манн справедливо указывает в Макаре Девушкине на сходную с Ансельмом напряженность между "внешне-материальной и внутренней жизнью" и на автономию субъективного плана.<sup>2</sup>

В начале статьи Манн отвергает возможность анализа структуры характера у Достоевского на основе предложенной

<sup>1</sup> Ю. Манн. Ук. соч., стр. 291.

<sup>2</sup> Там же. стр. 291.

Бахтиным полифоничности художественной системы. Он отказывается от исследования "на уровне повествования", т.е. "соотношения образа автора и персонажей, авторского голоса и голосов персонажей" и предлагает рассмотреть структуру характера.<sup>1</sup> Этот подход автора приводит к тому, что его мнение о гофмановском характере не углубляется, и он не касается очень важной проблемы о функции этого типа в сравнительного анализа Ю. Манн, хотя и ссылаясь на отзыв Белинского о "Бедных людях", приходит к выводу в связи с персонажем Достоевского: "Торжествующая трансцендентальность оказывается в лучшем случае мечтой персонажа, то есть мифом..." Нашлись добродушные чудачки, которые полагают, что любить весь мир есть необычайная приятность и обязанность для каждого человека. Они ничего и понять не могут, когда колесо жизни со всеми ее порядками наехав на них, дробит им молча члены и кости!"<sup>2</sup>

Нам кажется, что сопоставление художественного построения гофмановского характера и характера персонажа Достоевского стало бы возможным с помощью рассмотрения структуры целостной художественной системы двух писателей. С помощью такого подхода могли бы уточнить и сравнить в творчестве двух писателей явления, определенные общим понятием полифоничности, двойничества и т.д., которые – благодаря работам Бахтина – являются однозначными научными терминами в отношении к произведениям Достоевского. В то же время в специальной литературе о творчестве Гофмана эти термины тоже часто встречаются, в большинстве случаев указывая на музыкальную композицию, на внутреннюю драматичность и напряженность художественного мира его произведений. Не претендуя на полноту и на подробный анализ произведения Гофмана, сейчас мы хотели бы толь-

<sup>1</sup> Ю. Манн. Ук. соч., стр. 286.

<sup>2</sup> Там же, стр. 306.

ко указать на сходство и различие полифонии у двух писателей, обращая внимание при этом на сходство и различие их поэтики, повествовательной системы и определяющее поэтику эстетическое миропонимание.

М. Бахтин, анализируя полифонический мир романа Достоевского, пишет: "Монологическое единство мира в романе Достоевского нарушено, но вырванные куски действительности вовсе 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 клоки 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 вовсе не мир Достоевского."<sup>1</sup>

Как известно, герои Достоевского являются носителями определенных идей. Но не идеи являются героями его романов, героем является человек. Достоевский изображает в конце-концов не идею в человеке, а — как он сам утверждал — "человека в человеке".<sup>2</sup>

Полифонизм романа Достоевского позволяет герою сохранять свою внутреннюю свободу и незавершенность. Как пишет Бахтин: "Все они живо ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать неправдой любое овнешняющее и завершающее их определение. Пока человек жив, он живет тем, что еще не завершено и еще не сказал своего последнего слова..."<sup>3</sup>

Главный герой первого произведения Достоевского, Макар Девушкин способен возвыситься над определяющей и готовой

---

<sup>1</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. стр. 27-28.

<sup>2</sup> Ук. соч., стр. 43.

<sup>3</sup> Ук. соч., стр. 78.

объективизировать его действительностью /бытом/ благодаря своему истинно человеческому отношению, полному настоящих человеческих ценностей к другому человеку, к Вареньке Доброселовой.

Представитель позднего немецкого романтизма, Гофман, в своем творчестве синтезирует теоретические и художественные достижения своих предшественников и современников.

Стремление романтиков, в первую очередь теоретиков – воплотить свою теорию или в крайнем случае проиллюстрировать ее в художественном произведении. Гофман, который не является теоретиком, как братья Шлегели, Новалис или Тик, в своем художественном творчестве, главной темой которого является художник и искусство, с большой художественной силой осуществил эти стремления. Уже у Фридриха Шлегеля – в отличие от Новалиса, у которого поэт – существо одержимое, творящее в беспамятстве, появляется теория романтической иронии, впоследствии ставшая основным методом творчества и видения мира у Гофмана. Ф. Шлегель в своей теории признает право интеллекта и находит главное начало художественного творчества и видения мира не в бессознательном, а в сознательном; и строит свою теорию на противопоставлении двух видов сознания. Шлегель пишет о романтическом понимании мира: "Но переноситься не только рассудком и воображением, а всей душой свободно то в одну, то в другую сферу, как в другой мир, свободно отрекаться то от одной, то от другой части своего существа, сосредоточиваясь на чем-нибудь одном, искать и находить то в одном, то в другом индивидууме все свое содержание, намеренно забывая об остальных, на все это способен дух, который как бы содержит в себе множество других сознаний, целую систему человеческих индивидуальностей, внутри которого возросло и созрело мироздание, зарождающееся, как говорят, в каждой монаде."<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Фридрих Шлегель. Фрагменты. В кн.: Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. стр. 174.

Согласно пониманию Шлегелем принципа иронии человек способен свободно переходить из одной сферы жизни в другую: так разрывается замкнутость человеческого существования. Принцип иронии – способность перехода из одного интеллектуально-эмоционального состояния в другое – является одним из основных элементов романтической трактовки характера в произведениях Гофмана. Это однако осуществляется в рамках романтического двоемирия. Как пояснил Н. Берковский, "... мир, как он есть в его догматическом и общедоступном образе, во всех его прозаизмах и некрасивостях, романтическая ирония трактует из своего прекрасного далека, из мира возможностей, где скрываются поэзия, свобода и все остальное, что ценят люди." <sup>1</sup>

Шлегелевский дух, содержащий в себе "множество других сознаний", целую систему человеческих индивидуальностей, по природе своей является внутренне полифоничным. По нашему пониманию шлегелевский дух, объединяющий внутренние голоса, отвечает авторской позиции в гофмановских произведениях. Согласно этому главным организующим началом художественного мира Гофмана является романтическая ирония, охватывающая оба полюса художественного изображения и определяющая все пласты повествования, в том числе голос автора и героя, структуру характера и т.д.

Согласно художественному пониманию человека у Достоевского в его полифонической системе любой человек, даже самый маленький, незначительный чиновник наделен самостоятельным сознанием. К нему – как к человеку – можно подходить только диалогически, и он, пока живет, отвергает всякую попытку объективизировать и завершить его. В повествовательной системе Гофмана, менее демократической чем у Достоевского, человеком и носителем человеческих ценностей выступает только художник, способный сочетать две сферы реальности

<sup>1</sup> Н.Я. Берковский. Романтизм в Германии. Л., 1973. стр.83.

/сферу низкой действительности и высокого идеала/. В структуре гофмановского художественного мира — как это явно выступает в ряде образов, в том числе в рассуждениях персонажей "Серапионовых братьев", — художник, творящий в беспомощности, т.е. живущий одним идеалом и не признающий кроме субъективной сферы своего художественного мира внешней реальности, перестает быть художником. Об отщельнике-безумце Серапионе, живущем в мире, созданном его воображением, один из персонажей, Лотар, говорит: "...мой пустынный, ты не признавал внешнего мира, ты не замечал открытого рычага, которым он давил на твою внутреннюю силу. Когда ты с наводящей ужас пронизательностью утверждал, что только дух может видеть, слышать и чувствовать, что только он сознает факты, и что поэтому признанное им за существующее должно существовать на самом деле, ты забыл при этом, что, наоборот, внешний мир заставляет заключенный в теле дух действовать так или иначе."<sup>1</sup> В то же время те персонажи Гофмана, которые целиком живут в мире реальности, для Гофмана перестают быть людьми и становятся бездушными марионетками-автоматами.

По нашему пониманию необходимо рассматривать структуру и функцию характера Ансельма, героя сказки "Золотой горшок" в целостной повествовательной системе произведения. Тот факт, что Ансельм в конце повести-сказки переселяется в Атлантиду и приобщается к трансцендентальности, на основании вышесказанного все-таки не обозначает, что он перестал быть художником и стал безумцем. В сложной повествовательной структуре произведения история Ансельма завершается на уровне мифа, напоминающего в своих основах шеллинговский миф о возникновении мира. Миф, изображенный в сказке, является только одним структурным рядом повествовательной сис-

<sup>1</sup> Э.Т.А. Гофман. Собрание сочинений. М., 1929-1931. т. I, стр. 74.

темы. В отличие от всех остальных повестей-сказок Гофмана, Ансельм, персонаж-художник, становясь частью мифа, лишается способности участвовать в жизни и смотреть на все с точки зрения романтической иронии. Он лишается множественности точек зрения восприятия и подхода к жизненным явлениям.

Хорошо определяемое место художника в гофмановском произведении однако в момент переселения Ансельма в Атлантиду получает рассказчик, который тем самым перестает быть всезнающим рассказчиком и берет на себя функцию героя-художника. Он воплощает в себе неотделимую от образа художника романтическую иронию, т.е. диалектическое осознание двоемирия.

Как для Достоевского, так и для Гофмана основная художественная задача – раскрытие человека в человеке. Для раскрытия характера человека Гофману – согласно его романтическому миропониманию – необходима высшая точка зрения, представляемая в его творчестве образом художника. Достоевский-реалист достигает своей цели путем новой полифонической системы, в которой человек в диалогах и спорах свободно открывается, и обнаруживается незавершающаяся, неисчерпаемая глубина его души.



Т а м а р а М а д я р о д ы

"ТРИ РЕЧИ В ПАМЯТЬ ДОСТОЕВСКОГО" Вл. СОЛОВЬЁВА

В воспоминаниях И.И. Попова, известного русского революционера-народовольца, есть описание похорон Ф.М. Достоевского 1-го февраля 1881 года, в котором несколькими штрихами точно обрисован облик присутствовавшего там Вл. Соловьёва: "Речей я не слыхал, но взобравшись на дерево, видел ораторов. Впечатление осталось от апостольской фигуры Вл. С. Соловьёва, от его падавших на лоб кудрей. Говорил он с большим пафосом и экспрессией".<sup>1</sup>

Действительно, иначе он и не мог говорить о Достоевском, ибо то, что он говорил, было для философа не только личным моментом, но и философским credo всех его размышлений того времени.

Заочное знакомство с Достоевским у Вл. Соловьёва состоялось в начале 1873 года, на что указывают два письма последнего - от 24 января и 23 февраля: в первом он предлагает для журнала "Гражданин", в котором в то время сотрудничал писатель, свою статью "Об отрицательных началах западного развития", а со вторым отсылает магистерскую диссертацию "Кризис западной философии". Известно и письмо Достоевского к Вл. Соловьёву по поводу "Дневника писателя" за 1876 и "мыслей-убеждений", высказанных в нем.

Личное знакомство обоих относится к 1877 году. Вл. Соловьёв в этот период живет уже в Петербурге, читает философские лекции, на которых бывает и писатель. В конце 1870-х

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964, т. II, стр. 430.

годов между Достоевским и Вл. Соловьёвым складываются отношения духовного взаимопонимания, дружбы в том значении этого слова, которое вообще может быть применимо к ним обоим. Это подтверждают и некоторые биографические факты. Так, 16 мая 1878 года семью Достоевских постигло горе: умер младший сын Лёша. Смерть потрясла писателя. А.Г. Достоевская вспоминает об этой трагедии: "Чтобы хоть несколько успокоить Фёдора Михайловича и отвлечь его от грустных дум, я упросила Вл.С. Соловьёва, посещавшего нас в эти дни нашей скорби, уговорить Фёдора Михайловича поехать с ним в Оптину Пустынь, куда Соловьёв собирался ехать этим летом. Посещение Оптиной Пустыни было давнишнею мечтою Фёдора Михайловича, но так трудно было это осуществить. Владимир Сергеевич согласился мне помочь и стал уговаривать Фёдора Михайловича отправиться в Пустынь вместе..."<sup>1</sup> Совместная поездка в прославленный на всю Россию мужской монастырь, где бывали и Гоголь, Лесков, Л.Толстой, была совершена ради старца Амвросия летом 1878 года. Но она сыграла значительную роль и в подготовке романа "Братья Карамазовы": впечатления от поездки и всей обстановки монастыря, размышления над беседами со старцем легли в основу первых книг произведения. Во время путешествия Достоевский делился с Вл. Соловьёвым планом своей работы над романом, обсуждал волновавшие его вопросы.<sup>2</sup>

Из воспоминания А.Г. Достоевской известен и еще один факт дружеского контакта Вл. Соловьёва с писателем. В апре-

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964, т. II, стр. 272.

<sup>2</sup> Об этом вспоминает сам Вл. Соловьёв: "Главную мысль, а отчасти и план своего нового произведения Достоевский передавал мне в кратких чертах летом 1878 г. Тогда же...мы ездили в Оптину Пустынь." Соб. соч. Вл. С.Соловьёва в 13 томах. С.-Петербург, т. III, стр. 197-198. В дальнейшем ссылки на то собр. сочин. даются в тексте.

ле 1880 года в Петербургском университете состоялась защита докторской диссертации Вл. Соловьёва "Критика отвлечённых начал". Достоевский "непреренно захотел присутствовать на этом торжестве", а Вл. Соловьёв "был видимо доволен тем, что Фёдор Михайлович, несмотря на свою слабость, захотел быть в университете в числе его друзей в такой знаменательный день его жизни"<sup>1</sup>.

Даже эти немногочисленные факты дружеского внимания позволяют сделать следующие выводы:

1. период знакомства Вл. Соловьёва и Достоевского – это середина 1870-х годов до самой смерти писателя;

2. отношения между ними ровные, без тех "срывов", которые часто случались у того и другого в общении с окружающими;<sup>2</sup>

3. дружеские отношения с обеих сторон были отмечены чувством взаимного уважения, даже почтения, исключены из сферы житейского, бытового, а сконцентрированы лишь на духовном, на творческом,<sup>3</sup> как бы подчёркивая тем самым, что творчество для них, тесно связанное с духовным состоянием, поисками нравственного, а также общественного идеала времени, есть высший смысл жизни. В этом, конечно, сказывается

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский в воспоминаниях современников. М., 1964, т. II, стр. 401.

<sup>2</sup> Такие "срывы" или же моменты непочтения, резких разногласий проявлялись во взаимоотношениях Вл. Соловьёва и Л. Толстого. См. об этом: З. Г. Минц. Из истории полемики вокруг Льва Толстого. Л. Толстой и Вл. Соловьёв. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та, Тарту, 1966 г., вып., 184, стр. 89-110.

<sup>3</sup> Это подтверждает и письмо Достоевского по поводу идей русского философа Н.Ф. Фёдорова о научном воскресении мёртвых к Н.П. Петерсону от 24 марта 1878 года: "Сегодня я прочёл их /т.е. изложение мыслей Н.Фёдорова Вл. Сер. Соловьёву, молодому нашему философу, читающему теперь лекции, посещаемые чуть не тысячной толпой. Я нарочно ждал его, чтобы ему прочесть Ваше изложение идей мыслителя, так как нашёл в его воззрениях много сходного. Это дало нам два прекрасных часа. Он глубоко сочувствует мыслителю и почти то же самое хотел читать в следующую лекцию..."

родственность натур Достоевского и Вл. Соловьёва.

В 1881–1883 годах, потрясенный смертью писателя, Вл. Соловьёв пишет "Три речи в память Достоевского". Жанр произведения выбран неслучайно, в нем выражено стремление автора подчеркнуть особую идеологическую направленность его содержания. В предисловии Вл. Соловьёв сразу же заявляет, что ни личная жизнь, ни литературная деятельность писателя его не интересуют. Для него важен только один вопрос: "Чему служил Достоевский, какая идея вдохновляла всю его деятельность?" /Соловьёв, т. III, стр. 185/. В этом вопросе скрыто и желание защитить и пропагандировать идеи Достоевского. Но это не только долг перед своим идейным другом. Через призму основных идей писателя, трансформированных философским сознанием Вл. Соловьёва, автор "Трёх речей..." защищает и свои мировоззренческие взгляды.

Что же так привлекало Вл. Соловьёва в творчестве Достоевского? На каких идеях его он концентрирует свое внимание в "Трёх речах..."? Основное содержание этих речей – его необходимо напомнить уже и потому, что философское наследие Вл. Соловьёва мало известно и не всегда доступно, к сожалению, в наши дни – сводится к следующим утверждениям:

I. Достоевский – это предтеча нового будущего синтетического религиозного искусства. Черты его Вл. Соловьёв видит уже "в двойном стремлении" современного искусства – "к полному воплощению идеи в мельчайших материальных подробностях до совершенного почти слияния с текущей действительностью и вместе с тем в стремлении в о з д е й с т в о в а т ь на реальную жизнь, исправляя и улучшая ее согласно известным идеальным требованиям" ./Соловьёв, т. III, стр. 190/. Жизнь нельзя улучшить путём воспроизведения действительности, потому что изображать еще не значит преобразовать, да и обличение еще не есть исправление зла жизни. Новое синтетическое религиозное искусство должно слить в себе прозаическую реальность злой жизни с "крылатой поэзией будущего", с

устремлением к идеальному. А идеальное в понимании Соловьёва равнозначно христианскому, религиозному.

2. Художественный мир произведений Достоевского диффузен, в нем все в брожении, в становлении. Если Л. Толстой изображает "быт общества", а Тургенев - "общественное с о с т о я н и е", то предметом романов Достоевского является "общественное д в и ж е н и е", которое он не описывает, а "предугадывает повороты" его и "заранее с у д и т их". Вл. Соловьёв особенно подчеркивает, что осуждение Достоевского относилось не к самому общественному движению в целом, - "необходимому и желанному", - а только "к его неверным путям и дурным приёмам", к "низменному пониманию общественной правды, к ложному общественному идеалу" /Соловьёв, т. III, стр.192/.

3. Поэтому для автора речей так важно было понять: что такое общественный идеал Достоевского и каковы пути его достижения в современном ему обществе? Положительный общественный идеал Достоевского складывался постепенно и еще не был вполне определен после возвращения писателя из сибирской ссылки. Но три истины для него были ясны в то время: во-первых, "отдельные лица, хотя бы и лучшие, не имеют права насилловать общество во имя своего личного превосходства"; во-вторых, - "общественная правда не выдумывается отдельными умами, а коренится во всенародном чувстве" и, наконец, в-третьих, эта правда имеет значение религиозное и необходимо связана "с верой Христовой, с идеалом Христа" /т. III, стр. 195/. Если одним словом обозначить общественный идеал Достоевского, то этим словом, по Соловьёву, будет Церковь. Именно такой положительный общественный идеал стал главной идеей романа "Братья Карамазовы".

4. Но что такое Церковь как положительный общественный идеал у Достоевского? Вл. Соловьёв сразу подчеркивает, что писатель в этом понятии не видел никаких "богословских определений", поэтому не следует искать у него и "каких-ни-

будь логических определений церкви по существу" /т. III, стр. 197/. Церковь как положительный общественный идеал Достоевского есть христианская идея свободного всечеловеческого единения, всемирного братства во "имя Христово". Все христианство должно возродиться, стать действенным. Из храмового христианства, - когда оно замыкается в своих стенах и превращается лишь в обряд, - из домашнего, - когда оно распространяется только на нравственную жизнь отдельной личности и ее частные дела, - оно должно возродиться в христианство вселенское. Такое новое возродившееся христианство должно охватить собою всё человечество и все сферы его деятельности: личной, гражданской, общественной и даже международной. Нравственным началом нового вселенского христианства - Вселенской Церкви - должен стать Христос. Поэтому и "все дела и отношения общественные должны окончательно управляться самым нравственным началом, т.е. началом любви, свободного согласия и братского единения" /т. III, стр. 200/. Образ Христа явится символом совершенного человека, прекрасного и гармонического, своеобразной моральной высоты, до которой должен возвыситься каждый индивидуум. Вл. Соловьёв придает огромное значение духовно возрождающейся личности в концепции нового христианства Достоевского.

5. Решится и вековая проблема, "великое бедствие" человечества - разделение на Восток и Запад. Духовную миссию примирения этих враждующих начал должна взять на себя Россия, потому что вопреки рационалистическому католическому Западу в русском православии и народе сохранилась еще во всей чистоте вера в Христову истину как морально-эстетическое единство. Автор "Трёх речей в память Достоевского" особенно подчеркивает ту мысль, что примирение Востока с Западом не должно быть только внешним сближением либо механическим перенесением чужих форм, как было при реформах Петра Великого. Настоящая задача состоит в том, чтобы не пере-

нять, а "понять чужие формы, опознать и усвоить положительную сущность чужого духа и нравственно соединиться с ним во имя высшей всемирной истины. Необходимо примирение по существу" /т. III, стр. 216/.

Вот те основные идеи творчества Достоевского и его философии идеального жизнестроительства, которые привлекли внимание Вл. Соловьёва. Были ли они близкими ему самому в этот период духовного контакта с писателем? Ведь неслучайно же он говорит о них с таким пафосом и воодушевлением?

+

Вл. Соловьёв в 1870-е годы был уже известен в России. Получив блестящее образование, в начале своего творчества он шел как будто предначертанным ему "профессорской культурой" путем академического ученого. Но академическая карьера не состоялась. Внутренняя и внешняя изоляция и даже самоизоляция "профессорской культуры" и среды, начиная с быта и кончая всей системой идеологических и философских представлений, нравственных норм и ценностей, приводили ее к обособлению от "живой жизни", от действительности и народных масс.

В юношеский период Вл. Соловьёв проявлял глубокий интерес к истории, материалистическим идеям, естественным наукам, к широкому кругу социальных и философских вопросов. Общественный идеал его того времени наложил отпечаток даже на внешность, которая меньше всего напоминала respectable буржуазного идеолога. Экцентричность манер, длинные

---

<sup>1</sup> Об этом свидетельствует Л.М. Лопатин, близко знавший Вл. Соловьёва в юности: "Я никогда потом не встречал материалиста, столь страстно убежденного... Его общественные идеалы в то время носили резко социалистическую, даже коммунистическую окраску. Он внимательно изучал сочинения знаменитых теоретиков социализма и был глубоко убежден, что социалистическое движение должно возродить человечество и коренным образом обновить историю". См. в кн.: Л.М. Лопатин. Философские характеристики и речи. М., 1911, стр. 123.

волосы, аскетический быт жизни, нарочитая небрежность одежды еще сильнее выявляли его нигилистический пыл, стремление вырваться из изоляционизма "профессорской культуры". Бегство из своего круга состоялось, но — в религиозную философию.

Положения этой философии Вл. Соловьёва формируются именно в 1870-е годы, период духовного контакта с Достоевским.<sup>1</sup> Основная направленность ее — отрицание материализма революционно-демократической мысли. Он пытается обосновать новый тип философии — "философии жизни", создать своеобразную теософскую систему, в которой основные элементы религии, философии и науки были бы объединены путем "свободного синтеза".<sup>2</sup>

Суть жизненного характера своей философии Соловьёв излагает в работе "Философские начала цельного знания". Здесь он противопоставляет два понятия философии как науки. Первая философия — "только школа", "только теория", — занимается исключительно отвлеченными вопросами, не имеет никакой прямой внутренней связи с жизнью личной и общественной. Вторая философия — действенная, "цели жизни" — "стремится стать образующей и управляющей силой этой жизни" /т. I, стр. 291/. Такая философия связана с настоящим творчеством, с нравственной деятельностью, которые "дают человеку победу

<sup>1</sup> В этот период Вл. Соловьёв защищает магистерскую диссертацию "Кризис западной философии", публикует "Философские начала цельного знания", "Критику отвлеченных начал", "Чтения о Богочеловечестве", "Три силы" и др. работы.

<sup>2</sup> З.Г. Минц справедливо отмечает, что "основной чертой, объединяющей противоречия и во многом изменявшиеся воззрения Соловьёва, было стремление к синтезу, возврату к огромным и целостным философским системам в духе Платона и Гегеля. Не случайно именно он ввел в русскую философию термин "всеединство", который сделался одновременно и одним из центральных понятий его системы." См. в кн.: Владимир Соловьёв. Стихотворения и шуточные пьесы. Л., 1974. стр. 19.

над низшею природою и власть над нею" /т. I, стр.312/. Проблему "жизненного" характера философии Вл. Соловьёв ставил в широком социальном плане.<sup>1</sup> Её задача состоит не в открытии и познании законов развития. Она должна найти, сформулировать и показать нужные, в понимании Соловьёва, связанные с религией нравственные нормы поведения и пути духовного преобразования человека.

В философском трактате "Чтения о Богочеловечестве" будущее господство религиозных начал предсказывается автором как необходимый путь развития человечества, как основное содержание исторического процесса. Философ Соловьёв стремится сконструировать историсофскую концепцию христианского "богочеловеческого процесса" как совокупного спасения человечества.

История в его концепции выступает как "теогонический" процесс. Это постепенное откровение божественного начала в различных формах идеализма и религии: политеизма, буддизма, платонизма, иудейского монотеизма.<sup>2</sup> Позднее синтезом всех религиозных элементов явилось христианство, которое осознает бога как сверхличное существо и соединяет в понятии о нем все "положительные моменты предшествующей религиозной мысли". Но историческое появление христианства, по Соловьёву, "разделило всё человечество на две части: на христианскую Церковь, обладающую Божественною истиною и представляющую собою волю Божию на земле, — и на остающийся

<sup>1</sup> Даже сама личность Вл. Соловьёва, который по меткому выражению В.В.Розанова "не умел жить и не действовать", вписывается в его "жизненную" философию. Так, в 1896 году, сохраняя православное вероисповедание, он присоединяется к католичеству. Этим личным моментом как бы подтвердил "жизненность" своей теократической идеи о единстве православной и католической церквей.

<sup>2</sup> Выразителем идеалистического и метафизического взгляд в русской историографии на исторический процесс как сумму отдельных периодов был и отец Вл. Соловьёва — С.М. Соловьёв. /См. его известный исторический труд "История России с древнейших времён"/.

ся вне христианства, не знающий истинного Бога и во зле лежащий мир" /т. III, стр. 173/. Необходима действенная вера в истину Христа, потому что она должна быть сильнее существующего в мире зла и насилия; эта вера своей собственной духовной, нравственной силой может покорить зло, привести его к добру. Неверие в истину Христа пагубно для христианства. Зародыши его проявились сначала в католичестве. А "в иезуитстве - этом крайнем и чистейшем выражении римско-католического принципа" - движущим началом становится уже "прямо властолюбие, ... народы покоряются не Христу, а церковной власти, от них уже не требуется действительного исповедания христианской веры, - достаточно признания папы и подчинения церковным властям. Здесь христианская вера оказывается случайной формой" /т. III, стр. 174/.

На Западе ложный путь католичества был осознан, что нашло свое выражение в протестанстве. Но и протестанство не сохраняет веру в Христову истину, а переходит в рационализм, в апофеоз человеческого разума, в требование, чтобы "вся жизнь, все общественные и политические отношения были устроены и управляемы исключительно на основаниях, выработанных человеческим разумом" /т. III, стр. 175/.

Современное состояние западного общества доказало, что и рационалистическое мышление оказалось бессильным в практике и теории: в жизни человека оно не выдержало проверки "против страстей и интересов", а в общественной практике, как, например, в период французской революции, привело к "дикому хаосу, безумию и насилию". В сфере теории притязание рационализма "создать универсальную науку на основах чистого разума разрешилось построением пустых отвлеченных понятий" /т. III, стр. 176/. Таким образом, историческое крушение рационализма в системе оценок Вл. Соловьёва обосновано. Оно явилось выражением своего внутреннего логического противоречия, т.е. противоречия между относительной "природою разума и его безусловными притязаниями". Крити-

ческая позиция Вл. Соловьёва в данном вопросе восходит к работам ранних русских славянофилов, также отрицавших рационалистическую западную философию с ее стремлением судить обо всем с точки зрения "отвлеченных начал" рассудка. Эта позиция чётко вписывается и в его идеалистическую концепцию изучения исторического процесса как суммы отдельных, изолированных друг от друга периодов, между которыми отсутствовала причинная связь.

Закончившийся период рационалистической мысли сменяет господство материализма и эмпиризма, но и они несут в себе уже скрытые противоречия. Ведь материальная сторона жизни и науки сама по себе не способна образовать ни общественной организации, ни научной системы, так как в ней отсутствует "образующее, единящее начало и некоторые формы единства" /т. III, стр. 177/. Поэтому попытка признать основой общества материальный интерес, а в науке — эмпирическое познание, как это предпринимается в экономическом социализме и позитивизме, должна привести к крушению. В противном случае была бы доказана та ложь, что только "о хлебе едином жив будет человек" <sup>1</sup> и такая попытка "неизбежно привела бы к распадению человечества, к уничтожению общественности и науки, к всеобщему хаосу" /т. III, стр. 177/.

Можем отметить, что критическая мысль Вл. Соловьёва выявила отразившуюся на Западе тенденцию к утрате целостности физического и духовного бытия, раздробления внутренних сил общества и индивида, все сильнее сказывающуюся в буржуазном обществе.

---

<sup>1</sup> Это не означает, конечно, что Вл. Соловьёв отвергал материальный интерес. По этому вопросу он сам пишет так: "Было бы ребячеством ставить вопрос и спорить о том, что необходимее для действительной полной жизни: идея или материальные условия ее существования. Очевидно, что и то и другое одинаково необходимо, как в арифметическом произведении одинаково необходимы оба производителя..." /т. III, стр. 30/.

В противоположность западной тенденции русская мысль в понимании Соловьёва должна исходить из концепции идеала цельного человека. Духовные силы и способности такого человека должны находиться в единстве, не противостоять друг другу, а потому не должны быть и в противоречии чувство и разум, нравственное начало и творческое, интуиция и рассудок. Первое начало в этом единстве преобладает, потому что, по Соловьёву, оно восходит к восточно-христианской мысли. Восток не попал под влияние антихристианской культуры, созданной на Западе и отвергшей веру в истину Христа, т.е. в высшее духовное начало, он сохранил эту веру.

Но "Восточная церковь не осуществила её во внешней действительности, не дала ей реального выражения, не создала христианской культуры...", поэтому в восточном человеке христианская истина осталась несовершенной, а сам человек превратился в ничто перед Богом. Религиозная тенденция Востока развивалась в утверждении Божества как безличного единства, в котором всё человеческое растворяется, исчезает. В понимании Вл. Соловьёва такое Божество, исключившее из себя человека со всем его миром, не может быть "всеединным". Но и религия Запада, теряя веру в истину Христа, не сохранила этого "всеединства", выдвигая в ущерб божественному началу — человеческое, с его рационалистическим мышлением и отвлечённым рассудком и превращаясь тем самым в "человекобожескую" религию. В конечном результате она переходит в утверждение безбожного человека, в рационализм, материализм, атеизм.

Именно поэтому философская мысль Вл. Соловьёва ставит иную задачу перед человечеством: создать истинное богочеловеческое общество — Богочеловечество. В чём главная суть его?

Истинное богочеловеческое общество должно быть создано "по образу и подобию самого Богочеловека" и должно представлять собою "свободное согласование божественного и че-

ловеческого начала", при чем оба должны быть действующей силой. Развившееся на Востоке начало духовное, иррациональное необходимо слить в единое целое с началом Запада, то есть с рассудочным, логическим.

Будущее идеальное общество сохраняет "во всей чистоте и силе божественное начало /Христову истину/" и развивает "начало человеческой самодеятельности". Исполнение этих требований есть высший идеал общества, который предусматривает и восточный и западный путь исторического религиозного развития: "сохранённый Востоком божественный элемент христианства может достигнуть своего совершенства в человечестве, ибо ему теперь есть на что воздействовать, есть на чем проявить свою внутреннюю силу, именно благодаря освободившемуся и развившемуся на Западе началу человеческому" /т. III, стр. 179-180/. Следствием такого синтеза и явится новое духовное человечество и религиозно возродившаяся духовная личность. Это будет "человеко-бог, т.е. человек, воспринявший божество; а так как воспринять божество человек может только в своей безусловной целостности, т.е. в совокупности со всем, то человеко-бог необходимо есть коллективный и универсальный, т.е. всечеловечество или Вселенская Церковь" /т. III, стр. 180/.

Идея Богочеловечества в философских размышлениях Соловьёва абстрагирована, дана в отвлеченном, теоретическом плане. В ней и речи нет о каком-либо конкретном во времени переустройстве и организации нового общества. Все мысли автора сосредоточены на будущем всеединстве людей как морально-нравственном, религиозном; как на совокупности духовно возродившихся индивидов. Это, безусловно, утопическая мечта философа. Он противопоставил ее современной цивилизации, в которой "религия как связь человека и мира с безусловным началом и средоточием всего сущего" /т. III, стр. 3/ потеряла свое значение, из "господствующего начала", из "центра духовного тяготения" она превратилась просто в религиоз-

ность, в личное настроение и личный вкус. А потому и современный цивилизованный мир потерял свою цельность, единство человека с миром, а "умственный и нравственный разлад" личности привел к раздроблению ее сознания. Современная цивилизация пытается найти для человечества "единыящее и организующее начало" вне религиозной сферы, т.е. в тесном кругу "наличной действительности", в "данном природном бытии". В общественной сфере такое стремление характерно для социализма.

Но что такое социализм в понимании Вл. Соловьёва? Своеобразие мыслителя в данном вопросе нельзя выразить в одном понятии. Типологически его позиция восходит к "христианскому социализму" и в современной науке еще не имеет точного определения. Суть его понимания "социализма" кратко сводится к следующему. "Социализм" есть неизбежная, исторически оправданная сила, которой принадлежит будущее, это "последнее слово предшествующего ему западного исторического развития" /т. III, стр. 5/. А по рассмотренной выше историческо-софской концепции философа это означало, что "социализм" в конечном результате является следствием исторического религиозного развития, т.е. постепенной утраты на Западе веры в истину Христа. Поэтому современный "социализм" в понимании Вл. Соловьёва в цивилизованном мире стремится "только занять пустое место, оставленное религией в жизни" /т. III, стр. 5/. Как это происходит?

Общественный строй должен иметь какое-то положительное основание. Французская революция, например, отвергнув божественную правду, провозгласила лозунгом общественного строя "правду человека" — принцип свободы, равенства и братства. Но осуществить его не смогла. При общественном неравенстве освобождение от одного класса означает подчинение другому. Одна свобода еще ничего не дает народному большинству, если нет равенства. В мире, где все основано на борь-

бе, на неограниченном соревновании личности, "равенство прав ничего не значит без равенства сил. Принцип равенства, равноправность оказалась действительной только для тех, кто имел в данный исторический момент силу" /т. III, стр. 6/. Такой силой владела буржуазия. Но общественный строй не должен определяться силой государственной власти правительства. Неслучайно и демократический принцип, и воля народа, провозглашённые французской революцией, на деле оказались фикцией, "плутократией", "народ управляет собою только de jure, de facto же верховная власть принадлежит ничтожной его части - богатой буржуазии, капиталистам...Существование наследственной собственности и ее сосредоточение в немногих руках делает из буржуазии отдельный привилегированный класс, а огромное большинство рабочего народа, лишённое всякой собственности, при всей своей отвлеченной свободе и равноправности, в действительности превращается в порабощенный класс пролетариев, в котором равенство есть равенство нищеты, а свобода очень часто является как свобода умереть с голоду /т. III, стр. 7/. Поэтому реальной попыткой осуществления в действительности принципа равенства, свободы и братства и является "социализм". Он претендует на историческую и высшую нравственную силу, на осуществление правды на земле. Эта правда состоит в равномерном распределении материального состояния, в требовании экономического равенства. В понимании Соловьёва это только юридическая сторона "социализма", которая полностью еще не разрешает вопроса об общественной неправде и несправедливости на земле. В "социализме" должна быть реализована и нравственная сторона. Ведь люди по своей природе не равны между собой, сильная личность подчиняет себе слабую, отсутствует и братство. Общественный строй основывается на эгоизме, силе и "жизненном хотении" отдельных лиц, откуда и происходит борьба, вражда и всё общественное зло. Следовательно, общественная

правда не может быть осуществлена на основе природных данных человечества, а только путём нравственного самоусовершенствования, "самоотрицания или любви", которые возможны только в том случае, если реализуется "безусловное, выше людей стоящее начало" /т. III. стр. 10/. В концепции Вл. Соловьёва это безусловное начало есть божественное, религиозное, связано с образом Христа как высшей нравственности, не допускающей исключительности, подчинения и насилия личности. Именно оно ведёт к всеобщему объединению людей на основе равенства, свободы и братства. В конечном результате к духовно возродившемуся всеединству или – Богочеловечеству.

Таким образом, "социализм" в понимании Вл. Соловьёва является попыткой на деле реализовать принцип равенства, свободы и братства и "своим требованием общественной правды и невозможностью осуществить ее на конечных природных основаниях, логически приводит к признанию необходимости безусловного начала в жизни, т.е. к признанию религии"/т. III, стр. II/. Такой "социализм" и есть нравственное возвышение всех до уровня Вселенской Церкви. В утопической мечте Вл. Соловьёва о возрождении человечества – его движении к "социализму" – слиты два пути: западный, который пытается в общественной борьбе разрешить только его "юридическую сторону", т.е. принцип равномерного распределения материального благосостояния и восточно-православный, ищущий на основе сохранившегося в естественной чистоте образа Христа возможности нравственного совершенствования людей. Первый путь и в этом "синтезе" он выдвигает на первое место.

А поэтому и роль русского народа как хранителя истинного христианства в этом движении становится решающей. Неслучайно, в "Трёх речах в память Достоевского" Вл. Соловьёв говорит о "русском социализме", писателя, противопоставляя его европейскому, который требует "низведения государства

и общества на степень простой экономической ассоциации. "Русский социализм", о котором говорил Достоевский, напротив, в о з в ы ш а е т всех до нравственного уровня Церкви, как духовного братства, хотя и с сохранением внешнего неравенства социальных положений, требует одухотворения всего государственного и общественного строя чрез воплощение в нём истины и жизни Христовой" /т. III, стр. 197/. Именно к этому пониманию "социализма" пришел и сам философ в своем трактате "Чтения о Богочеловечестве". В этой работе у него еще нет определения такого "социализма". Конкретное название уточнится под влиянием термина Достоевского, оставленного в его последнем дневнике.

Таким образом, идеи жизнестроительства, о которых так вдохновенно говорил Вл. Соловьёв в своих "Трёх речах в память Достоевского" являлись и его собственными идеями в период взаимного духовного контакта с писателем. Но в какой степени они соотносились с философией идеального жизнестроительства самого Достоевского, с его поисками "правды на земле"?

И не менее важно: какова функциональность подобных философских построений в русской общественной мысли и жизни во второй половине XIX века? Какие ценности защищали и проповедовали два мыслителя – философ Вл. Соловьёв и писатель Ф.М. Достоевский? Эти вопросы могут быть темой следующего исследования.



А г н е ш Г е р е б е н

ПОЧЕМУ КАЗАЛИСЬ ГАРМОНИЧНЫМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДОСТО-  
ЕВСКОГО ВЕНГЕРСКОМУ ЧИТАТЕЛЮ-ИНТЕЛЛИГЕНТУ НАЧАЛА ХХ ВЕКА?

В декабрьском номере журнала "Советская литература" бы-  
ла опубликована подборка откликов венгерских писателей и  
мыслителей на творчество Федора Михайловича Достоевского.<sup>1</sup>  
Порой предельно интересные, порой скорее лишь любопытные  
слова венгерских мастеров пера, свидетельствуют то о глубо-  
ком понимании столь непривычного и своеобразного мира вели-  
кого русского писателя-мыслителя, то о менее органичес-  
ком невосприятии, непонимании этого творчества и вместе с  
тем культуры, представляемой в произведениях Достоевского.

Думается, что и один и другой полюс, как и весь широкий  
диапазон реакции венгерского читателя на творчество /в пер-  
вую очередь на романы/ Достоевского, скорее должны быть от-  
несены к симптомам определенных этапов и направлений исто-  
рии развития венгерской общественной мысли.<sup>2</sup> И лишь по мере  
выяснения самих корней этой реакции, данные, приводимые на-  
ми, могут казаться в большей либо меньшей степени релевант-  
ными с точки зрения самого творчества Достоевского.

Поскольку в окончательный вариант публикации вошли не  
все материалы, выбранные из литературного наследия венгер-  
ских писателей и других - по сравнению с ними менее извест-  
ных публицистов, мне снова пришлось пересмотреть на не по-  
павшие в набор тексты.

<sup>1</sup> А "magyar" Dosztojevszkij. Vallomások és vélemények, 1856-  
1972. Szovjet Irodalom. 1981. N<sup>o</sup> 12. 69-74.

<sup>2</sup> Ср. с рядом утверждений в книге, изданной после Венгерской  
Советской Республики: Bonkáló Sándor. Az orosz irodalom törté-  
nete. Bp., б.г. II. стр. 93-113.

И тут последовали любопытные впечатления. Оказалось, что все эти материалы относятся к концу "длительного" девятнадцатого века, т.е. они написаны либо в годы первой мировой войны, либо в первые послевоенные годы. Приведем пример. Вот слова знаменитого художника Аурела Берната, опубликованные в его известной, и поистину ценной для исследователей мировой культуры XX века автобиографии. Слова эти — тот-же постимпрессионизм, что и лучшие полотна Берната, кажутся особенно впечатляющими, когда речь заходит о катаклизмах, вызванных мировой войной: "S amilyen bolond az ember, ilyenkor olvassa Dosztojevskij fojtó regényeit. Ez ragály volt abban az időben. Kint nyomasztó volt a világ, de a lapokon, s általuk, a világmegváltás folyt, a kereszténységnek ópiumos újraköltője segítségével. Mintha a jövő alapjait láttuk volna valahol lerakva e regények mélyén, az emberi szolidaritásnak, a szelídségnek s az áldozatosságnak gyengéd alázatában."<sup>1</sup>

В трагической, разряженной атмосфере небывалых потерь миллионов человеческих жизней, в безвыходности, навешной мировой войной — произведения Достоевского воистину "заражали" интеллигенцию, поскольку, как мне кажется, они открывали перед умом и воображением думающего, чувствующего ответственность человека необычный и непривычный способ постановки самых существенных вопросов человеческого бытия.

Всего лишь недавно стали известны размышления Дёрдя Лукача, его фрагменты по этике, написанные в годы первой мировой войны. В них автор воспринимал и интерпретировал романы "Идиот" и "Братья Карамазовы" с точки зрения этической альтернативы. "D(osztojevskij) kísérletei az irányváltoztatásra: a bűn mint metafizikai létező és evidenciája a lelkiismeretben (ezt csak az ateizmus homályosíthatja el: Miskin lehetetlen bűnei...Ezáltal az objektív szellem egy

<sup>1</sup>

Bernáth Aurél. Igy éltünk Pannóniában. Bp., 1978. 308.

része abszolút szellemmé válik - és egy része eltűnik a lényegtelenségben...). (Ahogy Tolsztojnál a házasság stb. természetivé válik.)/.../ D(osztojevskij) hőseinél az a tragédia, hogy még nincs praestabilita harmónia eszme és élet között. Vagy az eszme vall kudarcot, vagy az embernek az eltérésekhez való viszonya /.../ Dosztojevskij világának lélekszubsztanciája /második etika/ idézi elő azt, hogy a megválthatóság állapota életproblémaként van adva. Minden más költészetben a saját lelkünket keressük - ezért van megszüntethetetlenül az empirikus világ. D(osztojevskij)nél ez csak mint valami fátyolon át látható: az ő világa az etikai szolipszizmus káosza. Ezért: vágy egy általános megbocsátás után (mert akkor ezen a szolipszizmuson is túl lehetne jutni). Az ember átéli: csak egy lépés, csak egy mozdulat - és lehull a fátyol; és mert ez lehetetlen, gyűlöljük vagy a másikat, vagy önmagunkat, aszerint, mit érzünk oknak. /.../ A döntő napon Aljosa elfeledkezik Dmitrijről... /.../ Jóság: csak látás: ezért "tud" Miskin vagy Aljosa olyan dolgokat, amiket még az sem tud, akiről szó van. /.../ Orosz bűn: Mindegyikünk bűnös mindenkiért és mindenért a világon, ez kikezdzhetetlen - és nemcsak az általános világbűn miatt, hanem minden egyes egyén valamennyi emberért és minden egyes emberért ezen a földön. Ez a felismerés az élet csúcspontja /Karamazov I/ /.../ Az orosz probléma: a lélek önmagára találása a másokra találás."<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Karádi Éva - Vezér Erzsébet. A Vasárnapi kör. Bp., 1980. 115-129.

См. там же слова Белы Балажа о Достоевском., стр. 72.

Читатель может возразить: если уж приводить оценку Лукача касающуюся творчества Достоевского, то почему не на основе классической работы венгерского философа : "Die Theorie des Romans", написанной в эти же годы.

Но во первых нам хотелось бы ввести в обиход в первую очередь неизвестные дотоле тексты Лукача о Достоевском, а упомянутая работа Лукача широко известна. Во-вторых, в данном случае для нас важны отнюдь не тексты, говорящие об эстетических ценностях и о красоте произведений Достоевского. Наличие глубокого, впечатлительного "воздействия" его произведений - становится предпосылкой того влияния - общественного, более того: политического характера - которым проникнулась значительная часть венгерской т.н. "профессорской" интеллигенции. Следует выяснить возможности и причины этого влияния. Между прочим сам автор, на последней странице "Die Theorie des Romans" считает плодотворным именно такой "порядок" в ходе исследования.<sup>1</sup>

Итак, на слова Лукача стоит обратить особое внимание. Именно потому, что ему и его друзьям, как и значительной части той интеллигенции, о которой Аурел Бернат писал, что в годы войны они были "заражены" художественным миром и идеями Достоевского, станет суждено столь деятельное и действительное, непосредственное, участие в общественно-политических событиях буржуазно-демократической и пролетарской революций в Венгрии. И как ни странно понятия "Достоевский", "Россия", "революция", "обновление" в какой-то степени стали подменять друг-друга, свидетельство чему хотя-бы многочисленные упоминания в тогдашней прессе.

Произведения Достоевского не сходили с уст венгерских интеллигентов, "зараженных" ими ранее, в самые критические

<sup>1</sup> Lukács György. Heidelberger Philosophie der Kunst /1912-1914/. Darmstadt-Nuwied. 1974.- Die Theorie des Romans. Ein Geschicht philosophischer Versuch über die Formen der grossen Epik. Berlin, 1920. Вр. 1975. 593.

дни классовых батальи. Приведем свидетельство одного из активных деятелей тогдашних событий Йозефа Ленделя, описывающего не без доли удивления и сарказма в своем документальном романе следующую сцену, как характерное явление: "Elsősorban is felszólítottak, hogy mielőtt sokat ugrálok és halani se akarok holmi etikusokról, olvassam el Dosztojev-szkij Karamazov fivérek-jét. Ez sokkal mélyebb, mint Tol-sztoj! Főképp olvassam el a sztarec Zoszima beszédeit a "lassu hősiességről". Mert ez a "langsames Heldentum" több, mintha egy ügyért valaki meg tud halni. Meghalni, egy nagy dolgot minden elszántsággal véghezvinni könnyű dolog, de élni mint egy szent: ezt próbáld meg.

Elolvastam a sztarec beszédeit. Szép, szép, de mi közöm ehhez?

Aztán megtudtam, hogy milyen problémákat állítanak fel a szovjetház egyes szobáiban. S tényleg elállt szemem, szám.

Az egyik ilyen probléma: mi, kommunisták, olyanok vagyunk, mint a Júdás. A mi véres munkánk, hogy Krisztust megfeszítik. De ez a bűnös munka egyben a mi nagy hivatásunk is, Krisztus csak a kinhalásban lesz istenné, ami szükséges ahhoz, hogy megválthassa a világot. Szóval, mi kommunisták magunkra vesszük a világ vétkeit a világ megváltása érdekében.

S miért kell a világ vétkeit magunkra venni? Erre is megvolt, mégpedig az igen "világos" felelet Hebbel Juditjában: Wenn Gott zwischen sich und mir die Sünde stellte, wer bin ich, dass ich dem widerstrebe?" Ahogy Isten megkivánhatta Judittól, hogy ölje meg Holofernest, és bünt kövessen el, úgy megkivánhatja egy kommunistától is, hogy képletesen és fizikailag pusztítsa ki a burzsuáziát...Egész világos, nemde?

Ez volt körülbelül a fő probléma. Ezt a fő problémát támogatta Dosztojev-szkij Főinkvizitora is, aki máglyára viszi Krisztust, mert Krisztus zavarná a boldog keresztény

nyáj életét.

A vita akörül folyt, hogy igaza van-e a főinkvizitornak. Sinkó a főinkvizitor ellen, Krisztus pártján volt.

Ezeknek a vitáknak semmi jelentőségük sem lett volna, ha csak a szovjetház egyes szobái szórakoznak ilyen problémafelvetésekkel vacsora után. A gyenge vacsora után nem tartott soká az emésztés.

De mint Júdások mentek ki egyes emberek a frontra. Mások mint Krisztus szerettek volna megfeszülni. A Zozimafilozófia eljutott az ifjúmunkásság vezetői közé, sőt Sinkó személyében bénította az ellenforradalom leverését is. /.../ sikerült olyan befolyásra szert tenni, hogy a Ludovika katonai akadémia hallgatóit, akiket július 24-én fegyverrel a kézben, véres áldozatok árán fogtak el, ezeket az ellenforradalmárokat, akik a telefonközpontból lövöldöztek a munkáscsapatokra, nem büntették meg. Még csak fogházba se zárták őket, a hajuk szála se görbült meg.

Az egyetlen büntetésük az volt, hogy naponta Sinkó beszédét kellett meghallgatniuk. És Sinkó a sztarec Zozsimát megmagyarázta nekik..."<sup>1</sup>

Насколько И. Лендел верно вспоминал эти явления? И что самое главное - правильно ли он воспринял их? То, что такие дискуссии действительно происходили в "генштабе" Венгерской Советской Республики подтверждается и другими источниками. Однако эти споры во всяком случае играли второстепенную роль в тогдашней жизни и деятельности упомянутых лиц. В известном романе-дневнике Egy regény regénye сам Эрвин Шинко придает таким дискуссиям в отеле "Хунгария" гораздо меньшее, нежели Лендел, значение.

---

<sup>1</sup> Lengyel József. Visegrádi utca. Bp., 1962. 246-248.

Симптом, описанный с различных позиций Ленделем и Эрвином Шинко безусловно важное явление, но только один из многочисленных симптомов того всеохватывающего процесса, в ходе которого происходила переоценка основных, я бы сказала: неокантианских ценностей средневропейской, в том числе и венгерской интеллигенцией. Сузим круг: речь идет о радикально думающей буржуазной интеллигенции, открывшей для себя новые идеалы и ищущей новое призвание для претворения в жизнь этих идеалов, в частности на баррикадах революционной борьбы. Чем вызвана эта – как я условно назвала – переоценка ценностей – совсем другой вопрос, нашедший уже неоднократно основательный ответ у исследователей истории, философии, истории экономики.

Говоря о том, какую роль играло в этом процессе, как в ее "проявлениях", так и в "глубинной структуре" представление Достоевского о перепутьях морального существования человека, справедливо хотя бы бегло сослаться на самого Шинко, по поводу интерпретации романов Достоевского, ищущего своего "пути к другому человеку": " Zozsima sztarecnél az emberből indul ki az út Istenhez, mert Isten nem jelenvaló, mint a középkorban, hanem egy kerülőutakkal teljes nagy vándorút végén vár a szegényemberre, és ha a szegényember nagyon szenved, akkor messziről egyet-egyedint int felé /.../ A Dosztojevskij kereszténysége nem az ember Krisztushoz

---

<sup>1</sup> Анализ этого явления дан также в конкретном случае, приведенном в настоящей работе. См. главу: A szellemi és a "szellemi" forradalmiság magyar táptalajon. A pedagógiai Erosz megszállottja; Az utópia ígészetében. I. Bosnyák István. Ember a forradalomban, ember a soron kívül. Ujvidék, 1977. В частности на основе исследований Бошняка, но и с других позиций освещает эту проблему Karácsony András. Egy dilemma 1918-19-ben (Lukács György és Sinkó Ervin). I. Medvetánc. 1981. N<sup>o</sup> 1.

való útja, hanem a magányos ember - Krisztuson mint egyetlen uton keresztül - útja a másik magányos emberhez /.../ alakjai nemcsak magányosak, hanem - és ez sokkal fontosabb - bűnnek érzik magányosságukat. Mind csak tud Istenről, és egyik sincs, még az áldott szívű egyetlen Miskin sincs Isten birtokában. A Démonok /Az ördögök. - G.Á./ apokaliptikus víziója egy Istentől árván hagyott világ őrzőngő önmarcangolásának képe, és így, a távolléte által, demonstrálódik Krisztus. Dosztojevskij valamiben az egzisztencia és műalkotás "vagy-vagy"-ának békíthetetlenségét is megszelídítette. A műalkotás önála nem ejt illúzióba; neki minden nagy regénye kérdőjellel végződik, nem adja soha a rezultátum illúzióját, és a végső konklúzió mindig az egzisztens szubjektum, az olvasó dolga marad."<sup>1</sup>

Терминология, использованная в этой статье - своего рода исповеди - свидетельствует с одной стороны об умственной и даже духовной "переработке" основных течений тогдашней европейской философии, с другой стороны о мучительном стремлении оправдания "своего" пути. Достоевский интерпретируется в рамках этих двух обстоятельств.

Но и у Шинко, и в цитированных строках Берната, Лукача, даже у Лендела тонкой нитью проходит и третья своеобразная черта восприятия творчества и мышления Достоевского. Именно то, что оно дошло до венгерского интеллигента начала / и вообще первой четверти / века в переводе с немецкого на венгерский язык, либо в немецком варианте. В одном из своих эссе Деже Костолани негодует по этому поводу. В разговоре с "воскресшим из небытия" лингвистом Габором Сарвашем он издева-

<sup>1</sup>Sinkó Ervin. Egzisztencia és látszat /Jegyzetek Dosztojevskij megértéséhez/. In: Szemben a bíróval. Válogatott tanulmányok. Bp., 1977. 122-123.

ется над интеллигенцией, которая "европеизирована" до того, что даже Достоевского читает в немецком оригинале.<sup>1</sup>

Итак, романы Достоевского будь они прочитаны венгерской интеллигенцией "в немецком оригинале" либо в переводе с немецкого, в обоих случаях приобрели чуждые обеим культурам своеобразные черты, присущие немецкой культуре в современном смысле этого слова.<sup>2</sup> Неизбежная ограниченность восприятия через такую двойную сеть бросилась в глаза и Анталу Сербу, в частности поэтому попытавшемуся немного позже открыть национальное и личное-индивидуальное своеобразие в мироощущении Достоевского."...Dosztojevszkij nem való mindenkinnek. Az olvasók kiválasztódása nem műveltség szerint történik, Dosztojevszkij olvasójának nem kell a szellemi elithez tartoznia és az elithez tartozás még nem jelenti, hogy az ember szívesen olvassa Dosztojevszkijt. Bizonyos lelki alkat kell hozzá. A latin lélek általában kevésbé fogékony iránta. És az igazi átéléshez ajánlatos fiatalnak lenni. A fiatal lelket annyira megrázza, hogy az már megszállottság és veszedelem is /.../

---

<sup>1</sup> Pesti Hirlap. 1931. márc. 1. in: Kosztolányi Dezső. Nyelv és lélek. Bp., 1971. 121.

<sup>2</sup> См. об этом: Lengyel Béla. Szovjet irodalom Magyarországon. 1919-1944. Bp., 1964. Об этом периоде см. еще: Agnes Gereben. The Russian Revolution and the Intelligentsia in Hungary, in: The USSR Sixty Years (Economic, Social and Political Development). New Delhi. 1981. 99-115.

Áz ember, akit közvetlenül a lelke irányít, nem lehet jellem. Jellemnek nevezzük a legerősebb "viselkedési mintát", azt, amely minden körülmény közt funkcionál, nincsenek rövidzárlatai; a megbízhatóság, reakcióinak kiszámítható volta teszi a jellemet jellemmé. A konvencióktól megfosztott lélek teljességgel kiszámíthatatlan és teljességgel megbízhatatlan. Dosztojevszkij alakjai általában "gyenge jellemek", fogadalmaikat megszegik, végtelenül befolyásolhatók és mindig minden kitelik tőlük. A nyugati polgár nem szívesen töltene közöttük egy éjszákát..."<sup>1</sup>

И тут мы как бы подходили к ответу на вопрос, поставленный в самом начале статьи: почему могли казаться гармоничными произведения Достоевского в начале века? Причем такого рода отношение к писателю и мыслителю было свойственно не только венгерской интеллигенции. В эти же годы многие писатели Западной Европы нашли в его романах проявления конечного смысла человеческой жизни, душевных возможностей человека в любых, даже самых тяжелых нечеловеческих условиях добиться человеческого бытия. Среди них были и такие писатели, как например Андре Жид, которые кажутся достаточно далекими от подобного восприятия человеческого бытия.<sup>2</sup> И даже во всех отношениях далекая от русской и специфически по достоевскому-русской действительности, культуры и проблематики Вирджиния Вульф подчерки-

---

<sup>1</sup> Szerb Antal. A világirodalom története /1941/. Bp., 1970.<sup>5</sup> 691., 697.

<sup>2</sup> André Gide. Dostoievsky. Paris, 1923.

вает этическую альтернативу, выдвигающуюся творчеством Достоевского.

Подобно облаку, которое обволакивает покровом русскую литературу, своеобразная, сама собой разумеющаяся простота, — предположение, что в невыносимом мире, переполненном всяческими бедствиями, безусловное и первое наше призвание; не умом своим — это было бы слишком легко — а именно душой понимать наших собратьев по страданию. Такой подход поражает и английского читателя Достоевского, и по словам Вирджинии Вульф отвлекает его, от сухого блеска столь привычного и "комфортабельного" разума. Мы же не можем сказать друг другу слово: "Брат!" — восклицает Вульф. Коли два самых несчастных, два бедствующих англичанина обратятся друг к другу со словом "брат", — то все мы можем быть уверены в том, что они в самое короткое время найдут себе место работы, солидный заработок, и в остальные годы жизни сделают все возможное для того, чтобы больше не попадать в такое положение, в котором люди обращаются друг к другу со словом "брат".<sup>1</sup>

Из слов Вирджинии Вульф, хотя может быть она паче чаяния своим ироническим подходом доводит до почти гиперболических крайностей воздействие русского писателя на англичан, становится ясно, что творчество Достоевского для читателя другой культуры хотя бы виртуально представляет своеобразную альтернативу миропонимания и опосредственно альтернативу действенной, активной этики.

Эта альтернатива по всей вероятности уходит корнями именно в русскую культуру. И тут перед нами снова возникает, появившийся перед общественными науками сравнительно недавно один из основных вопросов: чем вызвано, что такая этическая альтернатива могла появиться именно в русской культуре, как совокупности информации, в ходе истории, собран-

<sup>1</sup> Virginia Woolf. The Russian Point of View, in: Common Reader - First Series. Harcourt, Brace and Co. 1925.

ной и унаследованной различными коллективами /Лотман/, которая является посредником взаимосвязей человека и его потребностей /Леви-Строс/.<sup>1</sup>

Обратимся к предположениям современных исследователей тартусской семиотической школы, которые говоря о специфических чертах русской культуры XVIII века указывают на ее принципиальную полярность, которая выражается в дуальной природе ее структуры. Согласно этому, в системе русского средневековья основные культурные /идеологические, политические, религиозные / ценности расположены на двух полюсах ценностного поля, резко разделенного на две части. На этом поле нет нейтральной аксиологической зоны, в противоположность структуре западного христианства, в систему входит принцип потусторонней жизни, делящейся на три части: рай, чистилище и ад.

В соответствии с этим представлением и земная жизнь допускает для человека три типа поведения. Помимо святого и грешного поведения предполагается возможность нейтрального поведения в отличие от православия. В представлении человека с русской культурой отсутствовал комплекс-чистилища, согласно которому возможно: нейтральное поведение - чистилище - испытание - рай. А в русской действительности отсутствовала система общественных учреждений для такого нейтрального поведения, в то время, как для западного христианина, эта нейтральная сфера становится структурным резервом, на котором строится и затем видится система будущего.

В ту же эпоху русской культуры осуществляется совсем иная артикуляция ценностей. Дуальность /полярность/ и неи-

---

<sup>1</sup> Ю. Лотман. К проблеме типологии культуры. В кн.: Труды по знаковым системам. III. Тарту, стр. 30-38. Lévi-Strauss, Claude. Le totémisme aujourd'hui. Paris, 1965. С. 94. См. также его замечания методологического порядка. В кн.: *Strukturele Antropologie*. Frankfurt am Main. 1967. 320-322.

мение нейтральной аксиологической сферы привели к тому, что любое новое мероприятие, вместо того, чтобы оно воспринималось продолжением старого, возникало как его эсхатологическая смена.<sup>1</sup>

Такая гипотеза может вызвать и определенные сомнения, но в основных своих утверждениях она кажется чрезвычайно логичной, и помогает нам понять степень влияния писательского мира Достоевского на столкнувшегося с дотоле непривычного ему миром, европейского читателя. Правда, этот мир мог вызвать конкретную и действенную /активную/ реакцию, показанную выше некоторыми примерами в парадигматическом развитии определенного слоя интеллигенции только в эпоху войн и революцией. Однако этическая альтернатива, таящаяся в глубине этих альтернатив существует и по сей день, даже если не все читатели находят ее на страницах произведений Достоевского. Приведу в заключение только один пример, из дневника Яноша Пилински, недавно скончавшегося поэта, сумевшего своей поэзией стать отрицанием известных слов Адорно о невозможности писать стихи после Освенцима. В его творчестве присутствует именно то глубокое чувство ответственности, в сферу которого входит и сознательная привязанность к моральному наследию Достоевского:

"Az igazság az, hogy - legalábbis napjainkig - senki a művész megosztottságát és ugyanakkor műve kegyelmi felül-emelkedését e megosztottságon nem példázta nálánál érdekesebben. Senki író a szentség realitását és a bukás irrealitását nem ismerte mélyebben. Senki író nem mert nálánál magányosabb maradni, se Istennel, se a bűnnel, a tiszta metafizikus bűnnel szemben /.../ meghasonlottsága magasából átlátott korán és korunkon, mivel utoljára elkínzott szívé-

<sup>1</sup> Ю.Лотман - Б. Успенский. Роль дуальной модели в динамике русской культуры /до конца XVIII в./, Уч. Зап, ТГУ, 414. Тарту. 1977. 4-5.

ből még tellett a barátságra, a szeretetre, az önzetlen szeretetre." <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Pilinszky János. Egy lírikus naplójából. /Из дневника  
ЛИРИКА /. Új Ember. Bp., 1971.IX. 12.

Б а л л а Т и б о р н е

ДОСТОЕВСКИЙ И СОВЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

/ Особенности освоения традиций Достоевского  
в творчестве Леснова. Тема двойничества/

Тема "Достоевский и советская литература" сложна и многогранна. Если в настоящее время влияние на советских писателей горьковской традиции с ее оптимистическим началом изучено достаточно полно, то изучение традиции Достоевского требует еще серьезных научных исследований.

В настоящей статье мы ограничиваемся рассмотрением некоторых вопросов преемственности наследия Достоевского в советской литературе. Нам представляется важным, во-первых, характеризовать отношения советской литературы с творчеством Достоевского, указывая как положительные, так и отрицательные тенденции в восприятии Достоевского советской критикой, во-вторых, проанализировать особенности освоения традиции Достоевского в разработке темы двойничества Леоновым.

Отношения советской литературы с Ф.М. Достоевским Е.В. Старикова называет "драматическими" и объясняет их тем, что в советской литературе вопрос о человеческой личности решался иначе, чем у Достоевского. Нельзя не согласиться с исследовательницей и в том, что "...возникновение драмы возможно только там, где есть не одно лишь отрицание и отталкивание, но и моменты глубокого притяжения и внут-

ренного совпадения...".<sup>1</sup> Проблема преемственности наследия Достоевского в советской литературе, имевшая в критике различные оттенки и интонации, обозначается уже в самом начале 20-х годов. Первые годы формирования и развития советской литературы совпадают с юбилеем Достоевского: со 100-летием со дня рождения и 40-летием со дня смерти. Этот двойной юбилей, который широко отмечался в Москве и Петрограде в 1921 году, стимулирует интерес к творчеству Достоевского, ставит вопрос о его современности и традициях в советской литературе. С юбилейными статьями выступили А. Луначарский и В. Переверзев. Свою статью Луначарский закончил словами: "Россия идет вперед мучительным, но славным путем, и позади ее, благославляя ее на этот путь, стоят фигуры ее великих пророков и среди них, может быть, самая обаятельная и прекрасная фигура Федора Достоевского".<sup>2</sup> В. Переверзев в статье "Достоевский и революция" пишет о современности писателя: "Достоевский — все еще современный писатель, современность еще не изжила тех проблем, которые решаются в творчестве этого писателя. Говорить о Достоевском для нас значит говорить о самых больных и глубоких вопросах нашей текущей жизни...".<sup>3</sup>

В конце 20-х годов критики-марксисты, в том числе и Луначарский, стремятся ограничить воздействие Достоевского на советских писателей. Когда в 1928 году В. Переверзев включил статью "Достоевский и революция" в свою книгу "Творчество Достоевского", она вызвала горячую дискуссию в журнале "На литературном посту". В дискуссии выступил и Луначарский. Соглашаясь с мыслью Переверзева о превосход-

---

<sup>1</sup> Е.В. Старикова, Достоевский и советская литература, в кн.: Достоевский — художник и мыслитель. М., 1972, стр. 603.

<sup>2</sup> А. Луначарский, "Красная новь", 1921, № 4, стр. 211.

<sup>3</sup> В. Переверзев, Достоевский и революция. "Печать и революция", М., 1921, № 3, стр. 3.

Достоевского к грандиозности революции"<sup>1</sup>, Луначарский в то же время отрицает возможность Достоевского быть "врачом" своего народа и решительно отвергает "микстуры" писателя.

История советской литературы, вернее, литературной борьбы 20-х годов, свидетельствует о том, что идеи и образы Достоевского активно участвовали в дискуссиях по проблемам современной литературы, например, в дискуссии Л. Гроссмана и В. Полонского о Ставрогине и Бакуanine или в дискуссии о Шиллере в конце 20-х годов, в которой Шиллер оказался в центре современной идейной борьбы в интерпретации Достоевского. В настоящей статье нет возможности даже контурно наметить все указанные дискуссии, т.к. изучение исторического движения идей Достоевского в советской литературной критике может составить специальную работу по этому вопросу. Исследуя тему "Федин и Достоевский" и касаясь проблемы наследия Достоевского в ранней советской прозе, С.И. Андреева делает вывод: если в начале 20-х годов была сделана попытка почти насильно "привить" современности "комплекс Достоевского", то позже наступает длительное время решительного неприятия наследия писателя.<sup>2</sup>

Понять сложное и драматическое взаимодействие советской литературы с творчеством Достоевского невозможно без изучения проблемы "Горький и Достоевский", новый подход к которой дан в работе А.С. Мясникова.<sup>3</sup> Безусловно прав и А.С. Бушмин, замечая, что состояние "постоянной творческой полемики" Горького с Достоевским" не исключало извест-

<sup>1</sup> "Литературное наследство", т. 82, М., 1970, стр. 163.

<sup>2</sup> С.И. Андреева, Федин и Достоевский. /Наследие Достоевского и ранняя советская проза/, в кн.: Русская революция и вопросы развития литературы. Л., 1968, стр. 79-89.

<sup>3</sup> А.С. Мясников, Горький и Достоевский, в кн.: Достоевский - художник и мыслитель. М., 1972

ного воздействия второго на первого. Преемственность проявлялась здесь по контрасту, в столкновениях внутри родственной идейно-творческой проблематики, трактуемой каждым в своем духе, в противоположном друг другу направлении.<sup>1</sup>

Поворот в направлении литературоведческих поисков к новому осмыслению темы "Достоевский и советская литература" находит методологическое обоснование в статье "Проблема литературной преемственности" А.С. Бушмина, который в начале 60-х годов расширяет границы проблемы традиции и новаторства.<sup>2</sup> Проблема классического наследия в советской литературе много лет решалась, в основном, в плане биографических аналогий, сюжетно-тематических совпадений сходства отдельных стилистических деталей. Подчеркнув ограниченность такого подхода к традиции, А.С. Бушмин доказывает, что творчество советских писателей находится в более сложной связи с наследием русских классиков, что эта связь включает не только вопросы мастерства, но и мировоззренческие искания. Подобная трактовка проблемы намечает путь более всестороннего и глубокого изучения идейно-эстетического наследия Достоевского, что в свою очередь и открывает и новые аспекты в исследовании интересующих нас темы.

В 1981 году, объявленном ЮНЕСКО "годом Достоевского", отмечались две знаменательные даты, связанные с именем писателя, — 100-летие со дня смерти и 160-летие со дня рождения. Научная конференция, посвященная проблемам творчества Достоевского, состоявшаяся 15 октября 1981 года в Институте русской литературы АН СССР, явилась доказательством того, что проблема традиции великого русского классика возрождается в наши дни. В докладе Н.А. Грозновой

---

<sup>1</sup> А.С. Бушмин, Преемственность в развитии литературы. Л., 1975, стр. 130.

<sup>2</sup> А.С. Бушмин, Проблема литературной преемственности. — "Русская литература", 1961, № 3, стр. 18-42.

"Наследие Достоевского и советская литература" были рассмотрены критические работы 1920–60-х годов, анализирующие наследие Достоевского в советской литературе, и была подчеркнута мысль, что "советская литература с самых первых шагов открыто вышла навстречу традиции Достоевского и в процессе приобщения к этой традиции сумела продемонстрировать уже в 20-е годы высокую творческую зрелость."<sup>1</sup>

Творческая зрелость характерна и для проблемы, получившей в "Записках из подполья" метафорическое обозначение "стены", т. е. выбора одной из двух альтернатив реальных возможностей как в философии, так и в политическом плане /разумеется, в данный период актуальнее был политический план/. Как последствие проблемы выбора вставала вторая важная проблема Достоевского – проблема "двойничества", т. е. художественного осознания трагизма человека, стремящегося к устойчивой позиции и в смысле прояснения своей социальной принадлежности, и в смысле прояснения своего мироощущения.

Учитывая важность проблемы "двойничества" для литературы 20-х годов вообще, а для творчества Л. Леонова и за пределами 20-х годов, мы более подробно останавливаемся на анализе функций двойников в "Братьях Карамазовых" Достоевского и в "Конце мелкого человека" Леонова. Конкретный анализ дает возможность говорить о сходствах и различиях творческих исканий двух писателей.

В настоящее время мы располагаем большим количеством работ, в которых устанавливается связь творчества Леонова с наследием Достоевского. Процесс сознания преемственных связей Леонова с великорусским классиком советской критикой был довольно противоречивым. До 60-х годов литературос-

---

<sup>1</sup> См. Конференция, посвященная творчеству Ф.М. Достоевского. "Русская литература", 1982, № I, стр. 254.

ведческие работы на тему "Леонов и Достоевский" характеризуют две полярные точки зрения. Одну точку зрения составляли суждения, в которых шло уяснение "разрыва", а не связи, другую — суждения, которые доказывали и анализировали зависимость творчества Леонова от творчества Достоевского. Созданию столь полярных точек зрения способствовали и горьковские оценки двух писателей.

Много лет вопрос о связи творчества Леонова с творчеством Достоевского изучался в прямой зависимости от высказываний самого Леонова и роли Достоевского в развитии современного искусства. Эти высказывания были оформлены в систему и прокомментированы И.А. Демченко.<sup>1</sup> Многие аспекты связи творчества Леонова с творчеством Достоевского исследует Н.А. Грознова, которая в своей работе ссылается на исследования не только советских, но и таких зарубежных ученых, как М. Бабович, С. Полляк, Л. Форгач. Широкая постановка темы позволяет исследовательнице не только рассмотреть особенности восприятия традиции Достоевского в творчестве Леонова, но и сделать один из главных выводов о том, что Леонов один из первых в молодой пореволюционной русской литературе исследует явления общественной жизни, опираясь на поэтику "pro" и "contra" Достоевского, что создает в произведениях Леонова полемику идей и настроений глубокого содержания. Чем глубже проникал Леонов в область социальных противоречий современности, тем все более смело следовал писатель поэтике Достоевского."<sup>2</sup> Следование поэтике "великого родственника" /так однажды назвал Леонов Достоевского/ прослеживается и в разработке Леоновым темы двойничества.

<sup>1</sup> И.А. Демченко, Леонов и Достоевский, в кн.: Тексты докладов научно-теоретической конференции аспирантов. Ростов-на-Дону, 1968, стр. 185-188.

<sup>2</sup> Н.А. Грознова, Леонов и Достоевский, в кн.: Творчество Леониды Леонова, Л., 1969. стр. 134.

Советские исследователи много и убедительно писали о двойничестве в романах Достоевского, о зеркальности его фабул и образов, о галлюцинациях Ставрогина или Ивана Карамазова. Почти все исследователи сходятся во мнении, что проблема двойничества у Достоевского — проблема сложная. Многие исследователи, в том числе и А.С. Мясников, решительно возражают против попытки некоторых западных критиков истолковывать ее в мистическом аспекте. Н.М. Чирков, например, отмечает, что Достоевский в некоторых произведениях перекликается с Гофманом, но в "отличие от немецкого романтика, вовсе не делает второй, фантастический план повествования каким-то выходом из тусклой и пошлой действительности в "высшую" сферу, но превращает в галлюцинациях героя этот план в продолжение той же действительности."<sup>1</sup> Интересны и наблюдения А.М. Панченко над древнерусскими истоками темы "двойничества" у Достоевского.<sup>2</sup> Сам Достоевский считал, что двойничество — это не свойство всякого человека, а человека, размышляющего о смысле и задачах жизни. В письме к художнице и общественной деятельнице Е.Ф. Юнге он писал: "Раздвоение — это большая мука, но в то же время и большое наслаждение: это сильное сознание, потребность самоотчета и присутствия в природе Вашей потребности нравственного долга к самому себе и к человечеству."<sup>3</sup>

Достоевский показал различные формы двойничества. Самая простая форма — это раздвоение Ивана Карамазова, его беседа с самим собой, представленная как беседа с чертом. Более сложная форма — это раздвоение Раскольникова: разум призывает к преступлению, а его натура противиться этому. В результате внутренней борьбы Раскольников является с по-

<sup>1</sup> Н.М. Чирков, О стиле Достоевского. М., 1967, стр. 5.

<sup>2</sup> Конференция, посвященная творчеству Ф.М. Достоевского. — "Русская литература", 1982, № 1, стр. 252.

<sup>3</sup> Ф.М. Достоевский. Письма, т. 4, М., 1960, стр. 137.

винной и добровольно сдается на милость правосудию. О раздвоенности человека размышляет и Митя Карамазов. Так, рассуждая о разрушительной силе красоты, он говорит о том, что в душе человека идет борьба "идеала Мадонны" с "идеалом Содомским", т.е. борьба добрых и злых начал.

Художественные приемы Достоевского в разработке темы двойничества оказали большое влияние на природу философской прозы Леонова, разобраться в которой помогает и анализ особенностей темы двойничества в ранней повести "Конец мелкого человека". В этой повести Леонов создает новый исторический вариант того социального типа, который был изображен Достоевским. Герой повести – проф. палеонтологии Ф. А. Лихарев – типичный для эпохи военного коммунизма "подпольный человек", который из своего холодного, голодного "угла" наблюдает события эпохи, ищет ответа о смысле событий, размышляет о назначении человека в пору наступающего на него "мезозоя". /Мезозой – параллель "хаосу", "бурде" подпольного человека Достоевского./ Временами профессора Лихарева посещает двойник, который назван Фертом. Это имя свидетельствует не только о связи Леонова с произведениями Достоевского, но и является ключом к пониманию философской прозы Леонова, его поэтики. В "Записках из подполья" слово "ферт" первый раз встречается в его прямом смысле, значении "щеголя", "франта". При следующем употреблении это слово по законам стилистики Достоевского начинает обозначать сложное понятие и связывается с образом "стены".

Мы разделяем точку зрения Г.Г. Исаева о генетической связи двойника профессора Лихарева не только с Фертом из "Записок из подполья" и "Зимних заметок о летних впечатлениях", но и Чертом из "Братьев Карамазовых".<sup>1</sup> Эта связь

<sup>1</sup> Г.Г. Исаев, *Функции двойника в "Конец мелкого человека" Леонова и "Братьях Карамазовых" Достоевского.* – В сб.: Советская литература. Традиции и новаторство. Л., 1976.

прослеживается в функциональной соотнесенности образов Ферта и Черта как двойников своих прототипов. Иван Карамазов находит критическое начало в самом себе как свое второе "я", персонифицированное в образе двойника - Черта. Свою функцию двойника Черт определяет в беседе с Иваном: он - "единственный человек, который любит истину, искренне желает добра". Его назначение - "отрицать", "без отрицания...не будет критики". "Без критики будет одна "осанна". Но для жизни мало одной "осанны", надо, чтоб "осанна" -то эта проходила через горнило сомнений...".<sup>1</sup> Черт явился к Ивану с добрыми намерениями: посеять в нем "крохотное семечко веры". Для достижения своей цели у Черта есть своя "метода": "Я тебя вожу между верой и безверием попеременно, и тут у меня своя цель. Новая метода-с: ведь когда ты во мне совсем разуверишься, то тотчас меня же в глаза начнешь уверять, что я не сон, а есмь в самом деле, я тебя уж знаю, вст я тогда и достигну цели."<sup>2</sup> Иронически анализируя идею человекобога, которая лежит в основе мировоззрения Ивана, Черт показывает антигуманность этой философии и вызывает в Иване чувство стыда. Черт выступает прежде всего как двойник идеологический, связанный с миром идей героя. Одновременно с мировоззренческим сдвигом Черт вызывает у Ивана и сдвиг морально-этический, так как подводит его к мысли об ответственности за смерть Смердякова, а следовательно, и за убийство отца.

Как и Достоевского, прием двойничества привлекает Леонова не сам по себе. Он помогает писателю показать идейное распутье интеллигенции в революции. Леоновский Ферт - двойник прежде всего идеологический. Его диалоги с Лихаревым отражают попытку нравственно-философского осмысления эпохи

<sup>1</sup> Ф.М. Достоевский. Братья Карамазовы. Собр. соч. в 10-и томах, т. 10, М., 1957-1958, стр. 169.

<sup>2</sup> Указ. соч., стр. 174.

и возникающей в связи с этим проблемы выбора пути и самооценки. В разговорах Ферта намечаются два различных варианта судьбы профессора. Первый вариант отражает желание Лихарева принять участие в строительстве "деликатного здания". Ферт зовет "Феденьку" "кирпичики таскать". Этот вариант пути означает духовное исцеление героя. Ферт представляет профессору и совсем противоположный вариант, согласно которому в людях силен инстинкт разрушения, который дремлет и в Лихареве.

Подобно тому как Черт Ивана убежден в том, что если Иван поверит в его существование, значит поверит и в бога, Ферт подводит профессора к пересмотру жизненной позиции. В процессе самопознания Лихарев убеждается в своей моральной мелкости и эгоизме. Как ученый он понимает полезность своих знаний народу. Как мелкий человек он из-за обиды своей не идет на сближение с народом, революцией и надеется в "мезозой", "холод" отсидеться в "подполье". Получалось то, что у Достоевского называется нарушением логики характера.

По совету Ферта профессор Лихарев сжигает рукопись своего труда. Этот поступок символизирует отказ профессора от прежних ошибочных убеждений о своей исключительности как ученого. Уничтожение рукописи означает, с одной стороны, безумие героя, а с другой — начало "преображения" души Лихарева. Смысл этого преобразования усиливается во второй редакции повести /1959/, в которой Леонов больше следует традиции Достоевского. Существенное изменение в образ Лихарева вносят его слезы. В первой редакции повести Леонов говорит о слезах раскаяния, которые предполагают вину героя. Во второй редакции Леонов пишет о слезах прозрения, которые предполагают уже не вину, а заблуждение героя. Лихарев кончает сумасшествием, как и герой Достоевского. Следуя Достоевскому, Леонов делает своего героя сумасшедшим, но не под-

лецом. Болезнь героев означает начало кризиса, поворот в душе к новому. Путь безумия, по М. Бахтину, разрушая этическую и трагическую цельность человека и его судьбы, раскрывает в нем возможности иного человека и иной судьбы.<sup>1</sup>

Сравнивая функции двойника в произведениях Леонова и Достоевского, приходим к следующим выводам: двойники служат писателям изображению подлинного облика героев. Но цель изображения различна. Образом Черта Достоевский снижает и развенчивает диалектическую мысль Ивана и приводит к главной мысли романа: Иван неизбежно придет к вере в бога. У Леонова на первом месте этический аспект проблемы двойничества. Образом Ферта Леонов показывает, что бесконечные колебания, ироническое отношение к важным жизненным вопросам приводят к мелкости всего нравственного облика.

Диалоги между двойниками и их прототипами у Достоевского и у Леонова отличаются друг от друга. Диалоги между Фертом и профессором не имеют характера спора, борьбы противоположных мнений, как это имеет место у Достоевского. Драматическое освещение конфликта, открытого Достоевским, у Леонова начинает сменяться ироническим, сатирическим осмыслением его. Это и дает основание Л.Ф. Ершову писать о леоновском Ферте, что "...это уже не Мефистофель Гёте, не черт из "Братьев Карамазовых", воплощавшие в себе целую философию нового времени. Это скорее мелкий бес Ф. Сологуба, знаменующий собой деградацию и вырождение тех принципов, которые в свое время потрясли Европу, давая фантастически огромную силу Мефистофелю Гёте и черту Достоевского."<sup>2</sup>

На наш взгляд, функциональная соотнесенность двойников доказывает генетическую связь леоновского Ферта с Чертом Достоевского и опровергает приведенное выше высказывание

<sup>1</sup> М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. стр. 82.

<sup>2</sup> Л.Ф. Ершов. Леонов и западноевропейский философский роман XX века, в кн.: Творчество Леонида Леонова. Л., 1969, стр. 271.

Л.Ф. Ершова. В то же время переосмысление традиции Достоевского Леоновым приводит и к тому, что в двойнике профессора Лихарева обнаруживается связь и с бесом Ф. Сологуба. Иронический тон диалогов Ферта с профессором свидетельствует о равнодушии двойника к душевным мукам своего прототипа.

Несовпадение функции двойников у Достоевского и Леонова можно отмечать и в следующем: герой Достоевского не побежден до конца своим вторым "я". Иван Карамазов вступает в противоборство с Чертом и в своих показаниях на суде, публично отстаивая свою порядочность и честность. Ферт же полностью подчиняет себе Лихарева. Происходящие революционные события отталкивают профессора безразличием к его судьбе и в то же время притягивают его. Он смутно сознает необходимость подчинения исторической "линии", как ее называют герои повести. Ни один из них не имеет правильного представления этой "линии". Представления о революции у героев повести самые дикие. В понятии Водяного, например, войти в "линию" означает убивать и грабить. Герои повести много говорят о злодействах и преступлениях всевозможных Дариев и Астиагов, македонских и корсиканских деятелей, о смысле и бессмыслице истории. В Больном сознании Лихарева Ферт воплощает закономерность, которой безразлична его судьба и нравственное состояние. Поэтому "линия" является ему в образе человечка, в котором "этакое плебейство во всей фигуре". Леонов следует традиции Достоевского и в том, что показывает двойника профессора шутком.

Цель использования приема двойничества у Достоевского и Леонова общая и состоит в том, чтобы показать, как герой осознает ошибочность своей философии и жизненной позиции, что ведет к прозрению и возможному перерождению. Общее в использовании этого приема у писателей и то, что ни у Достоевского, ни у Леонова перерождения героя нет, на него

лишь намекается. Или восстанет в свете правды, или...погибнет в ненависти, мстя себе и всем за то, что послужил тому, во что не верит", — думает о брате Иване Алеша Карамазов.

На протяжении всего творчества Леонов последовательно развивает принцип двойничества, который дает писателю возможность выразить противоречия духовной жизни современников, вызванных сложностью исторического процесса. Почти у каждого леоновского героя есть свой двойник, поэтому все нравственные силы его направлены на преодоление связи с двойником. /Семен Рахлеев в "Барсуках" приказывает расстрелять Брыкина, в котором видит и свое предательство к деревне, и несостоявшиеся надежды на карьеру лавочника. Векшина в "Воре" окружает двойники. Скутаревский на одно ядро прикован с ценичным Петрыгиным. Вихрова и Грацианского, выражающих контрастные психологические свойства и общественные тенденции, Леонов объединяет ироническим и зловещим образом "странной, двойной звезды, которая" взошла над русским лесом"/.

Использование художественного принципа двойничества Леоновым на материале острых политических ситуаций показывает, какие возможности социально-психологического анализа заключает в себе опыт Достоевского. Против приема двойничества в леоновской повести выступили критики. А. Воронский, например, назвал этот прием "глубоко архаичным", который теперь выглядит как "старомодный салон".<sup>1</sup> Критиков 20-х годов, в том числе и А. Воровского, прием двойничества отвергал тем, что оправдывал метания, колебания мелких людей, давал возможность писателю не давать прямых ответов на поставленные вопросы.

<sup>1</sup> А. Воронский. Литературные силуэты. Леонов Леонов. — "Красная новь", 1924, № 3, стр. 304.

В "Конце мелкого человека" существенно переосмыслиется не только тема страданий, но и другая великая тема русской классической литературы — тема "маленького человека". Бывший "маленький человек", если он застывал в прежнем своем сословно-исторической состоянии, становился мелким человеком. Создав образ "подпольного человека", Леонов, как и Достоевский, показывает несчастного человека и требует, чтобы общество обратило внимание на него, но от требования сочувствия к "подпольному человеку" еще очень далеко до прославления его иррационалистического бунта. Название леоновской повести выросло не просто в символ, но означало собой начало переворота в эстетических воззрениях, новую ступень в осмыслении гуманистической проблемы.

Опыт Достоевского в сфере психологического анализа "двойственной" природы "маленького человека" использует в 20-е годы и А. Малышкин в "Севастополе". Открытия Достоевского он развивает в анализе социальной и душевной двойственности главного героя Шелехова. На связь творчества А. Малышкина с социально-психологической линией развития русского реализма, в первую очередь, Гоголя и Достоевского, указывал и В. Ермилов.<sup>1</sup> Герой А. Малышкина проходит ряд испытаний: попытку стать вождем покорной толпы, одиночество и отчуждение в "подполье". Пережитые им ужасы "подполья" роднят его с героем Леонова, но в отличие от профессора Лихарева, Шелехов в критический момент делает выбор. Проблема "выбора" у героя Малышкина определяется более конкретными историческими и психологическими ситуациями, чем у героев Леонова. Анализируя раздвоенность героя Малышкина, Е.В. Старикова пишет, что она, показана "...не в гротескных формах" Двойника", а в трезвых рамках исторической хроники и и лирической исповеди, когда исключительность, "фантастич-

<sup>1</sup> В. Ермилов. О традициях советской литературы. М., 1955.

ность" событий революции, сместившей все обычные границы, последовательность и причинность обыденного человеческого существования, создали почти гротескную своей быстротой смену настроений и обликов человека".<sup>1</sup>

Рассмотренные в данной статье вопросы, разумеется, не исчерпывают всех аспектов изучения проблемы традиций Достоевского в светской литературе. Но они позволяют сделать некоторые выводы.

В процессе приобщения советской литературы к традиции Достоевского проявились как положительные, так и отрицательные тенденции. Претерпев некоторые модификации, проблема традиций Достоевского в советской литературе снова возрождается в наши дни. Анализ особенностей преломления темы двойничества в "Конце мелкого человека" позволил, на наш взгляд, показать характерные моменты в усвоении Леоновым традиции Достоевского. Прием двойничества привлекает Леонова, как и Достоевского, не сам по себе. Он помогает писателю показать идейное распутье интеллигенции в революции. Использование приема двойничества Леоновым на материале острых политических ситуаций показывает, какие возможности социально-психологического анализа заключает в себе опыт великого русского классика. Следуя традиции Достоевского, Леонов вместе с тем проявляет и самостоятельность в отношениях с "великим родственником". И эта самостоятельность прослеживается уже в ранней повести. В "Конце мелкого человека" меняются функции двойника, существенно преосмысливается не только тема страданий, но и тема "маленького человека". Бывший "маленький человек" русской классической литературы у Леонова становится мелким человеком. Таким образом, в новых исторических условиях гуманистическая про-

---

<sup>1</sup> Е.В. Старикова. Достоевский и советская литература, в кни.: Достоевский - художник и мыслитель. М., 1972, стр. 656.

блема получает новое осмысление.

Зависимость форм художественного воплощения проблемы двойничества от опыта Достоевского можно установить и в произведениях современной советской прозы, например, в "Святом колоде" В. Катаева. Из этого следует вывод, что изучение традиции Достоевского в аспекте темы двойничества может быть продолжено на материале произведений современной советской прозы.

## СОДЕРЖАНИЕ

Э. И г л о и: Вступление .....	5
Л. А л л е н: Гуманизм Достоевского в свете антро- пологии .....	9
М. И о в а н о в и ч: К вопросу о системе образов в "Братьях Карамазовых".....	25
Т. П о з н я к: Категория "страха" и "стыда" в мировоззрении Достоевского .....	35
Л. К а р а н ч и: Роль рассказчика в психологичес- кой системе Достоевского.....	45
Д. К и р а й: К поэтике романа Достоевского .....	57
Д. Ч а в д а р о в а: Мотив детства в раннем твор- честве Достоевского .....	73
К. О п а с с н: F.M. Dostoevskij (Konfession, Religion, Humanität).....	85
Л. М о н ч е в а: Древнерусская литература и твор- чество Достоевского .....	103
Gy. O s e r e l i: The Social Psychology of 'The Divided Self': Raskolnikov.....	113
А. К о в а ч: Сюжетная функция "противоположных жестов" в романе "Бесы" .....	123
Л. С и л а р д: От "Бесов" к "Петербургу".....	141
Л. Я г л о с т и н: Идеи и идеалы в "Бесах" Досто- евского .....	153
И. П е т р о в: Достоевский и творчество Анны Ах- матовой .....	161
И. В е р ч: Пидьяняк и Достоевский.....	171
И. Ч. В а р г а: Федор Достоевский и Ласло Немет.	187

Т. Б а р о т и: Петербургский мечтатель Достоевского и гоголевская традиция.....	205
М. Г а л-Б а р о т и: К трактовке проблематики Достоевский - Гофман .....	219
Т. М а д я р о д и: "Три речи в память Достоевского" Вл. Соловьёва .....	229
А. Г е р е б е н: Почему казались гармоничными произведения Достоевского венгерскому читателю-интеллигенту начала XX века? .....	247
Т. Б а л л а: Достоевский и советская литература	261

## ИЗДАНИЯ ВЕНГЕРСКИХ РУСИСТОВ НА ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКАХ

1. Э. Каман. Устное поэтическое творчество русского народа. Budapest, 1972.
2. Э. Балецкий—А. Холлош. Старославянский язык. Budapest, 1973.
3. М. Петер. Историческая грамматика русского языка. I. Введение и фонетика. Budapest, 1975.
4. Й. Домбровский. Историческая грамматика русского языка. II. Морфология и синтаксис. Budapest, 1975.
5. М. Варга—Н. Секей—М. Тетени. Русская новеллистика советской эпохи. Сборник художественных текстов. Budapest, 1975.
6. М. Варга—Н. Секей—Л. Силард. Русская драматургия советской эпохи. Сборник художественных текстов. Budapest, 1976.
7. Э. Иглои. История древней русской литературы XI—XVII вв., Budapest, 1976, 1981.
8. К. Болла—Э. Палл—Ф. Папп. Курс современного русского языка. Budapest, 1977.
9. Э. Иглои. История русской литературы XVIII века. Budapest, 1977.
10. Н. Секей—Л. Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века (1890—1917). т. II. Budapest, 1979.
11. М. Варга—Н. Секей—Л. Силард. Русская поэзия советской эпохи. Budapest, 1979.
12. Э. Иглои—П. Мишлеи. Древнерусская художественная проза. Budapest, 1979.
13. Л. Силард. Русская литература конца XIX—начала XX века (1890—1917). т. I. Budapest, 1981.
14. Поэтика I. Поэтика русских и советских поэтических школ. Составители: Д. Кирай и А. Ковач. Budapest, 1982.
15. М. Варга. Хрестоматия советско-русских критических текстов. I. (1917—1934). Budapest, 1983.
16. Русский язык — I. Учебник для студентов-филологов I курса русских отделений университетов ВНР. Под ред. И. Балоба и Э. Сосенко. Авторы: М. Кёллё, Б. Анпилогова, П. Драхлис, М. Катаева. Budapest, 1983.
17. Е. Верещагин—И. Вуйович. Страноведение СССР, т. I. Budapest, 1984.
18. Contrastive Studies (Hungarian-Russian). Edited by: F. Papp. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1984.

Заказ направлять по адресу: Н — 4010. Редакция ежегодника SLAVICA, г. Дебрецен, унив. им. Л. Кошута



ISSN 0583-5356

Felelős kiadó: Dr. Csikai Gyula  
Felelős szerkesztő: Iglói Endre

Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának  
sokszorosító üzemében, rotaprint eljárással, 700  
példányban

**Ny.sz.:84-966**



## NOS COLLABORATEURS

**LOUIS ALLAIN**

(v. Slavica XVIII.)

**TAMARA BALLA**

maître de conférences à la Chaire de littérature russe de l'École supérieure «György Bessenyei» (Hongrie, 4401 Nyíregyháza)

**TIBOR BARÓTI**

maître-assistant à la Chaire de littérature russe à l'Université de A. József (Hongrie, 6701 Szeged, BP. 417)

**GYÖRGY CSEPELI**

maître de conférences à la Chaire de sociologie à l'Université de L. Eötvös (Hongrie, 1052 Budapest, rue Pesti Barnabás 1.)

**B. MÁRTA GAÁL**

maître-assistant à la Chaire de littérature russe de l'École supérieure «Gyula Juhász» (Hongrie, 6701 Szeged)

**ÁGNES GEREBEN**

(v. Slavica XIX.)

**ENDRE IGLÓI**

(v. Slavica XIV.)

**LÁSZLÓ JAGUSZTIN**

(v. Slavica XV.)

**MILIVOJE JOVANOVIČ**

professeur titulaire de la Chaire de littérature russe à l'Université de Belgrade (Yougoslavie, Belgrade, Oustanitchke 168)

**LÁSZLÓ KARANCZY**

(v. Slavica XI.)

**GYULA KIRÁLY**

maître de conférences à la Chaire de littérature russe à l'Université de L. Eötvös (Hongrie, 1052 Budapest, rue Pesti Barnabás 1.)

**ÁRPÁD KOVÁCS**

(v. Slavica XV.)

**TAMARA MAGYARÓDI**

(v. Slavica XIX.)

**LILA MONTCHEVA**

professeur titulaire de la Chaire de littérature russe de l'École supérieure (Bulgarie, Šumen)

**KONRAD ONASCH**

professeur à l'université (R. D. A., Halle, rue Schleiermacher 44)

**IVAĽO PETROV**

professeur adjoint à la Chaire de littérature russe de l'École supérieure (Bulgarie, Šumen)

**TELESFOR POŹNIAK**

professeur à la Chaire de philologie slave (Pologne, Wrocław)

**LENA SZILÁRD**

maître de conférences à la Chaire de littérature russe à l'Université de L. Eötvös (Hongrie, 1052 Budapest, rue Pesti Barnabás 1.)

**DETKHA TCHAVDAROVA**

professeur adjoint à la Chaire de littérature russe de l'École supérieure (Bulgarie, Šumen)

**ISTVÁNCS. VARGA**

(v. Slavica XVII.)

**IVAN VERČ**

maître de conférences à l'université (Italie, 34 128 Trieste)

45, -Pt