

М. БАХТИН

ПРОБЛЕМЫ
ПОЭТИКИ
ДОСТОЕВСКОГО

ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ,
ПЕРЕРАБОТАННОЕ
И ДОПОЛНЕННОЕ

Обязательный
учебный текст

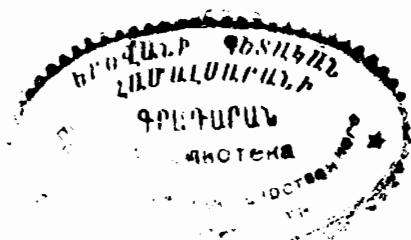
С О В Е Т С К И Й
П И С А Т Е Л Ъ
МОСКВА - 1963

Это исследование, впервые изданное в 1929 году и давно ставшее библиографической редкостью, явилось этапом в изучении творчества Ф. М. Достоевского. Многие его идеи прочно вошли в научный обиход. Вскоре после выхода книги на нее откликнулся положительной рецензией А. В. Луначарский.

Автор книги раскрывает идейно-художественную природу романов Ф. М. Достоевского, выясняя своеобразие героя и сюжета, идеи и стиля.

Особый интерес представляет методология исследования — глубокое проникновение в художественную архитектуру произведений, тонкость и точность стилистического анализа, всегда сопряженного с решением проблемы новаторства Ф. М. Достоевского.

Для настоящего издания книга значительно переработана автором.



ОТ АВТОРА

Настоящая работа посвящена проблемам поэтики¹ Достоевского и рассматривает его творчество только под этим углом зрения.

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

В обширной литературе о Достоевском основные особенности его поэтики не могли, конечно, остаться

¹ Разрядкой повсюду обозначаются выделения в тексте, принадлежащие автору данной книги, курсивом — выделения, принадлежащие Достоевскому и другим цитируемым авторам.

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

Специальное изучение поэтики Достоевского остается актуальной задачей литературоведения.

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

•
Глава первая

**ПОЛИФОНИЧЕСКИЙ РОМАН ДОСТОЕВСКОГО
И ЕГО ОСВЕЩЕНИЕ В КРИТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

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

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

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

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

Эту особенность критической литературы о Достоевском нельзя, конечно, объяснить одной только методологической беспомощностью критической мысли и рассматривать как сплошное нарушение авторской художественной воли. Нет, такой подход критической литературы, равно как и непредубежденное

¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 71.

² Julius Meier-Gräfe. Dostojewski der Dichter. Berlin, 1926, S. 189. Цитирую по обстоятельной работе Т. Л. Мотылевой «Достоевский и мировая литература (К постановке вопроса)», опубликованной в сборнике Академии наук СССР «Творчество Ф. М. Достоевского». М., 1959, стр. 29.

восприятие читателей, всегда опорящихся с героями Достоевского, действительно отвечает основной структурной особенности произведений этого автора. «Достоевский, подобно гётевскому Прометею, создает не безгласных рабов (как Зевс), а свободных людей, способных стать рядом со своим творцом, не соглашаясь с ним и даже восставать на него.

Множественность самостоятельных и неслиянных голосов и сознаний, подлинная полифония полноценных, голосов действительно является основной особенностью романов Достоевского. Множество характеров и судеб в едином объективном мире в свете единого авторского сознания разворачивается в его произведениях, но именно множественность равноправных сознаний с их мирами сочетается здесь, сохраняя свою неслиянность, в единство некоторого события. Главные герои Достоевского действительно в самом творческом замысле художника не только объекты авторского слова, но и субъекты собственного, непосредственно значащего слова. Слово героя поэтому вовсе не исчерпывается здесь обычными характеристическими и сюжетно-прагматическими функциями¹, но и не служит выражением собственной идеологической позиции автора (как у Байрона, например). Сознание героя дано как другое, чужое сознание, но в то же время оно не опредмечивается, не закрывается, не становится простым объектом авторского сознания. В этом смысле образ героя у Достоевского — не обычный объектный образ героя в традиционном романе.

«Достоевский — творец полифонического романа. Он создал существенно новый романный жанр. Поэтому-то его творчество не укладывается ни в какие рамки, не подчиняется ни одной из тех историко-литературных схем, какие мы привыкли прилагать к явлениям европейского романа. В его произведениях появляется герой, голос которого построен так, как

¹ То есть жизненно-практическими мотивировками.

строится голос самого автора в романе обычного типа. Слово героя о себе самом и о мире так же полномерно, как обычное авторское слово; оно не подчинено объектному образу героя как одна из его характеристик, но и не служит рупором авторского голоса. Ему принадлежит исключительная самостоятельность в структуре произведения, оно звучит как бы рядом с авторским словом и особым образом сочетается с ним и с полноценными же голосами других героев. ♣

Отсюда следует, что обычные сюжетно-прагматические связи предметного или психологического порядка в мире Достоевского недостаточны: ведь эти связи предполагают объектность, опредмеченность героев в авторском замысле, они связывают и сочетают завершенные образы людей в единстве монологически воспринятого и понятого мира, а не множественность равноправных сознаний с их мирами. Обычная сюжетная прагматика в романах Достоевского играет второстепенную роль и несет особые, а не обычные функции. Последние же скрепы, создающие единство его романного мира, иного рода; основное событие, раскрываемое его романом, не поддается обычному сюжетно-прагматическому истолкованию.

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

Таким образом, все элементы романной структуры у Достоевского глубоко своеобразны; все они определяются тем новым художественным заданием, которое только он сумел поставить и разрешить во всей его широте и глубине: заданием построить полифонический мир и разрушить сложившиеся формы

европейского, в основном монологического (гомофонического) романа¹.

С точки зрения последовательно-монологического видения и понимания изображаемого мира и монологического канона построения романа мир Достоевского может представляться хаосом, а построение его романов — каким-то конгломератом чужеродных материалов и несовместимых принципов оформления. Только в свете формулированного нами основного художественного задания Достоевского может стать понятной глубокая органичность, последовательность и цельность его поэтики.

Таков наш тезис. Прежде чем развивать его на материале произведений Достоевского, мы проследим, как преломлялась утверждаемая нами основная особенность его творчества в критической литературе. Никакого хоть сколько-нибудь полного очерка литературы о Достоевском мы не собираемся здесь давать. Из работ о нем XX века мы остановимся лишь на немногих, именно на тех, которые, во-первых, касаются вопросов поэтики Достоевского и, во-вторых, ближе всего подходят к основным особенностям этой поэтики, как мы их понимаем. Выбор, таким образом, производится с точки зрения нашего тезиса и, следовательно, субъективен. Но эта субъективность выбора в данном случае и неизбежна и закономерна: ведь мы даем здесь не исторический очерк и даже не обзор. Нам важно лишь ориентировать наш тезис, нашу точку зрения среди уже существующих

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

в литературе точек зрения на поэтику Достоевского. В процессе такой ориентации мы уясним отдельные моменты нашего тезиса.



Критическая литература о Достоевском до самого последнего времени была слишком непосредственным идеологическим откликом на голоса его героев, чтобы объективно воспринять художественные особенности его новой романной структуры. Более того, пытаясь теоретически разобраться в этом новом многоголосом мире, она не нашла иного пути, как монологизировать этот мир по обычному типу, то есть воспринять произведение существенно новой художественной воли с точки зрения воли старой и привычной. Одни, поработанные самою содержательною стороной идеологических воззрений отдельных героев, пытались свести их в системно-монологическое целое, игнорируя существенную множественность неслиянных сознаний, которая как раз и входила в творческий замысел художника. Другие, не поддавшиеся непосредственному идеологическому обаянию, превращали полноценные сознания героев в объектно воспринятые опредмеченные психики и воспринимали мир Достоевского как обычный мир европейского социально-психологического романа. Вместо события взаимодействия полноценных сознаний в первом случае получался философский монолог, во втором — монологически понятый объектный мир, соотносительный одному и единому авторскому сознанию.

Как увлеченное софилософствование с героями, так и объектно безучастный психологический или психопатологический анализ их одинаково не способны проникнуть в собственно художественную архитектуру произведений Достоевского. Увлеченность одних не способна на объективное, подлинно реалистическое видение мира чужих сознаний, реализм других «мелко плавает». Вполне понятно, что как теми, так и другими собственно художественные проблемы или вовсе обходятся, или трактуются лишь случайно и поверхностно.

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

И диалектика и антиномика действительно наличествуют в мире Достоевского. Мысль его героев действительно иногда диалектична или антиномична. Но все логические связи остаются в пределах отдельных сознаний и не управляют событийными взаимоотношениями между ними. Мир Достоевского глубоко персоналистичен. Всякую мысль он воспринимает и изображает как позицию личности. Поэтому даже в пределах отдельных сознаний диалектический или антиномический ряд — лишь абстрактный момент, неразрывно сплетенный с другими моментами цельного конкретного сознания. Через это воплощенное конкретное сознание в живом голосе цельного человека логический ряд приобщается единству изображаемого события. Мысль, вовлеченная в событие, становится сама событийной и приобретает тот особый характер «идеи-чувства», «идеи-силы», который создает неповторимое своеобразие «идеи» в творческом мире Достоевского. Изъятая из событийного взаимодействия сознаний и втиснутая в системно-монологический контекст, хотя бы и самый диалектический, идея неизбежно утрачивает это свое своеобразие и превращается в плохое философское утверждение. Поэтому-то все большие монографии о Достоевском, созданные на пути философской моно-

логизации его творчества, так мало дают для понимания формулированной нами структурной особенности его художественного мира. Эта особенность, правда, породила все эти исследования, но в них менее всего она достигла своего осознания.

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

Впервые основную структурную особенность художественного мира Достоевского нащупал Вячеслав Иванов¹ — правда, только нащупал. Реализм Достоевского он определяет как реализм, основанный не на познании (объектном), а на «проникновении». Утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — таков принцип мировоззрения Достоевского. Утвердить чужое «я» — «ты еси» — это и есть та задача, которую, по Иванову, должны разрешить герои Достоевского, чтобы преодолеть свой этический солипсизм, свое отъединенное «идеалистическое» сознание и превратить другого человека из тени в истинную реальность. В основе трагической катастрофы у Достоевского всегда лежит солипсическая отъединенность сознания героя, его замкнутость в своем собственном мире².

Таким образом, утверждение чужого сознания как полноправного субъекта, а не как объекта является этико-религиозным постулатом, определяющим содержание романа (катастрофа отъединенного сознания). Это принцип мировоззрения автора, с точки зрения которого он понимает мир своих героев. Иванов показывает, следовательно, лишь чисто тематическое преломление этого принципа в содержании романа, и притом преимущественно негативное: ведь герои терпят крушение, ибо не могут до

¹ См. его работу «Достоевский и роман-трагедия» в книге «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916.

² См. «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 33—34.

конца утвердить другого — «ты еси». Утверждение (и неутверждение) чужого «я» героем — тема произведений Достоевского.

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

Вячеслав Иванов не показал, как этот принцип мировоззрения Достоевского становится принципом художественного видения мира и художественного построения словесного целого — романа. Ведь только в этой форме, в форме принципа конкретного литературного построения, а не как этико-религиозный принцип отвлеченного мировоззрения он существен для литературоведа. И только в этой форме он может быть объективно вскрыт на эмпирическом материале конкретных литературных произведений.

Но этого Вячеслав Иванов не сделал. В главе, посвященной «принципу формы», несмотря на ряд ценнейших наблюдений, он все же воспринимает роман Достоевского в пределах монологического типа. Радикальный художественный переворот, совершенный Достоевским, остался в своем существе непонятым. Данное Ивановым основное определение романа Достоевского как «романа-трагедии» кажется нам неверным¹. Оно характерно как попытка свести новую художественную форму к уже знакомой художественной воле. В результате роман Достоевского оказывается каким-то художественным гибридом.

Таким образом, Вячеслав Иванов, найдя глубокое и верное определение для основного принципа Достоевского — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект, — монологизовал этот принцип, то есть включил его в монологически сформулирован-

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

ное авторское мировоззрение и воспринял лишь как содержательную тему изображенного с точки зрения монологического авторского сознания мира¹. Кроме того, он связал свою мысль с рядом прямых метафизических и этических утверждений, которые не поддаются никакой объективной проверке на самом материале произведений Достоевского². Художественная задача построения полифонического романа, впервые разрешенная Достоевским, осталась нераскрытой.



Сходно с Ивановым определяет основную особенность Достоевского и С. Аскольдов³. Но и он остается в пределах монологизованного религиозно-этического мировоззрения Достоевского и монологически воспринятого содержания его произведений.

«Первый этический тезис Достоевского, — говорит Аскольдов, — есть нечто на первый взгляд наиболее формальное и, однако, в известном смысле наиболее важное. «Будь личностью» — говорит он нам всеми своими оценками и симпатиями»⁴. Личность же, по Аскольдову, отличается от характера, типа и темперамента, которые обычно служат предметом изображения в литературе, своей исключительной внутренней свободой и совершенной независимостью от внешней среды.

Таково, следовательно, принцип этического миро-

¹ Вячеслав Иванов совершает здесь типичную методологическую ошибку: от мировоззрения автора он непосредственно переходит к содержанию его произведений, минуя форму. В других случаях Иванов более правильно понимает взаимоотношения между мировоззрением и формой.

² Таково, например, утверждение Иванова, что герои Достоевского — размножившиеся двойники самого автора, переродившегося и как бы при жизни покинувшего свою земную оболочку (см. «Борозды и межи». М., изд-во «Мусагет», 1916, стр. 39, 40).

³ См. его статью «Религиозно-этическое значение Достоевского» в книге: «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922.

⁴ Там же, стр. 2.

воззрения автора. От этого мировоззрения Аскольдов непосредственно переходит к содержанию романов Достоевского и показывает, как и благодаря чему герои Достоевского в жизни становятся личностями и проявляют себя как таковые. Так, личность неизбежно приходит в столкновение с внешней средой, прежде всего — во внешнее столкновение со всякого рода общепринятостью. Отсюда «скандал» — это первое и наиболее внешнее обнаружение пафоса личности — играет громадную роль в произведениях Достоевского¹. Более глубоким обнаружением пафоса личности в жизни является, по Аскольдову, преступление. «Преступление в романах Достоевского, — говорит он, — это жизненная постановка религиозно-этической проблемы. Наказание — это форма ее разрешения. Поэтому то и другое представляет основную тему творчества Достоевского...»².

Дело, таким образом, все время идет о способах обнаружения личности в самой жизни, а не о способах ее художественного видения и изображения в условиях определенной художественной конструкции — романа. Кроме того, и самое взаимоотношение между авторским мировоззрением и миром героев изображено неправильно. От пафоса личности в мировоззрении автора непосредственный переход к жизненному пафосу его героев и отсюда снова к монологическому выводу автора — таков типичный путь монологического романа романтического типа. Но это не путь Достоевского.

«Достоевский, — говорит Аскольдов, — всеми своими художественными симпатиями и оценками провозглашает одно весьма важное положение: злодей, святой, обыкновенный грешник, доведшие до последней черты свое личное начало, имеют все же некоторую равную ценность именно в качестве личности, противостоящей мутным течениям все нивелирующей «среды»³.

¹ См. цитированную выше статью Аскольдова, стр. 5.

² Там же, стр. 10.

³ Там же, стр. 9.

Такого рода провозглашение характерно для романтического романа, который знал сознание и идеологию лишь как пафос автора и как вывод автора, а героя лишь как осуществителя авторского пафоса или объекта авторского вывода. Именно романтики дают непосредственное выражение в самой изображаемой действительности своим художественным симпатиям и оценкам, объективируя и опредмечивая все то, во что они не могут вложить акцента собственного голоса.

Своеобразие Достоевского не в том, что он монологически провозглашал ценность личности (это делали до него и другие), а в том, что он умел ее объективно-художественно увидеть и показать как другую, чужую личность, не делая ее лирической, не сливая с ней своего голоса и в то же время не низводя ее до опредмеченной психической действительности. Высокая оценка личности не впервые появилась в мировоззрении Достоевского, но художественный образ чужой личности (если принять этот термин Аскольдова) и многих неслиянных личностей, объединенных в единстве некоего духовного события, впервые в полной мере осуществлен в его романах.

Поразительная внутренняя самостоятельность героев Достоевского, верно отмеченная Аскольдовым, достигнута определенными художественными средствами. Это прежде всего свобода и самостоятельность их в самой структуре романа по отношению к автору, точнее, по отношению к обычным овнешняющим и завершающим авторским определениям. Это не значит, конечно, что герой выпадает из авторского замысла. Нет, эта самостоятельность и свобода его как раз входят в авторский замысел. Этот замысел как бы предопределяет героя к свободе (относительной, конечно) и, как такового, вводит в строгий и рассчитанный план целого.

Относительная свобода героя не нарушает строгой определенности построения, как не нарушает строгой определенности математической формулы наличие в ее составе иррациональных или трансфинит-

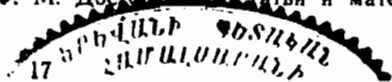
ных величин. Эта новая постановка героя достигается не выбором темы, отвлеченно взятой (хотя, конечно, и она имеет значение), а всею совокупностью особых художественных приемов построения романа, впервые введенных Достоевским.

И Аскольдов, таким образом, монологизует художественный мир Достоевского, переносит доминанту этого мира в монологическую проповедь и тем низводит героев до простых иллюстраций этой проповеди. Аскольдов правильно понял, что основное у Достоевского — совершенно новое видение и изображение внутреннего человека, а следовательно, и связующего внутренних людей события, но перенес свое объяснение этого в плоскость мировоззрения автора и в плоскость психологии героев.

Более поздняя статья Аскольдова — «Психологии характеров у Достоевского»¹ — также ограничивается анализом чисто характерологических особенностей его героев и не раскрывает принципов их художественного видения и изображения. Отличие личности от характера, типа и темперамента по-прежнему дано в психологической плоскости. Однако в этой статье Аскольдов гораздо ближе подходит к конкретному материалу романов, и потому она полна ценнейших наблюдений над отдельными художественными особенностями Достоевского. Но дальше отдельных наблюдений концепция Аскольдова не идет.

Нужно сказать, что формула Вячеслава Иванова — утвердить чужое «я» не как объект, а как другой субъект — «ты еси», несмотря на свою философскую отвлеченность, гораздо адекватнее формулы Аскольдова «будь личностью». Ивановская формула переносит доминанту в чужую личность, кроме того, она более соответствует внутренне диалогическому подходу Достоевского к изображаемому сознанию героя, между тем как формула Аскольдова монологичнее и переносит центр тяжести в осуществление собственной личности, что в плане художест-

¹ Во втором сборнике «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», 1924.



венного творчества — если бы постулат Достоевского был действительно таков — привело бы к субъективному романтическому типу построения романа.



С другой стороны — со стороны самого художественного построения романов Достоевского — подходит к той же основной особенности его Леонид Гроссман. Для Л. Гроссмана Достоевский прежде всего создатель нового своеобразнейшего вида романа. «Думается, — говорит он, — что в результате обзора его обширной творческой активности и всех разнообразных устремлений его духа приходится признать, что главное значение Достоевского не столько в философии, психологии или мистике, сколько в создании новой, поистине гениальной страницы в истории европейского романа»¹.

Л. П. Гроссмана нужно признать основоположником объективного и последовательного изучения поэтики Достоевского в нашем литературоведении.

Основную особенность поэтики Достоевского Л. Гроссман усматривает в нарушении органического единства материала, требуемого обычным канонам, в соединении разнороднейших и несовместимейших элементов в единстве романной конструкции, в нарушении единой и цельной ткани повествования. «Таков, — говорит он, — основной принцип его романтической композиции: подчинить полярно не совместимые элементы повествования единству философского замысла и вихревому движению событий. Сочетать в одном художественном создании философские исповеди с уголовными приключениями, включить религиозную драму в фабулу бульварного рассказа, привести сквозь все перипетии авантюрного повествования к откровениям новой мистерии — вот какие художественные задания выступали перед Достоевским и вызывали его на сложную творческую работу. Вопреки исконным традициям эстетики, требующей соот-

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 165.

ветствия между материалом и обработкой — предполагающей единство и, во всяком случае, однородность и родственность конструктивных элементов данного художественного создания, Достоевский сливает противоположности. Он бросает решительный вызов основному канону теории искусства. Его задача: преодолеть величайшую для художника трудность — создать из разнородных, разноценных и глубоко чуждых материалов единое и цельное художественное создание. Вот почему книга Иова, Откровение св. Иоанна, евангельские тексты, Слово Симеона Нового Богослова, все, что питает страницы его романов и сообщает тон тем или иным его главам, своеобразно сочетается здесь с газетой, анекдотом, пародией, уличной сценой, протеском или даже памфлетом. Он смело бросает в свои тигеля все новые и новые элементы, зная и веря, что в разгаре его творческой работы сырые клочья будничной действительности, сенсации бульварных повествований и боговдохновенные страницы священных книг расплавятся, сольются в новый состав и примут глубокий отпечаток его личного стиля и тона»¹.

Это великолепная описательная характеристика жанровых и композиционных особенностей романов Достоевского. К ней почти нечего прибавить. Но даваемые Л. Гроссманом объяснения кажутся нам недостаточными.

В самом деле, едва ли вихревое движение событий, как бы оно ни было мощно, и единство философского замысла, как бы он ни был глубок, достаточны для разрешения той сложнейшей и противоречивейшей композиционной задачи, которую так остро и наглядно сформулировал Л. Гроссман. Что касается вихревого движения, то здесь с Достоевским может поспорить самый пошлый современный кинороман. Единство же философского замысла само по себе, как таковое, не может служить последней основой художественного единства.

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 174—175.

По нашему мнению, неправильно и утверждение Гроссмана, что весь этот разнороднейший материал Достоевского принимает «глубокий отпечаток его личного стиля и тона». Если бы это было так, то чем бы отличался роман Достоевского от обычного типа романа, от той же «эпопеи флюберовской манеры, словно высеченной из одного куска, обточенной и монолитной»? Такой роман, как «Бувар и Пекюше», например, объединяет содержательно разнороднейший материал, но эта разнородность в самом построении романа не выступает и не может выступать резко, ибо подчинена проникающему ее насквозь единству личного стиля и тона, единству одного мира и одного сознания. Единство же романа Достоевского над личным стилем и над личным тоном, как их понимает роман до Достоевского.

С точки зрения монологического понимания единства стиля (а пока существует только такое понимание) роман Достоевского многостилен или бесстилен, с точки зрения монологического понимания тона роман Достоевского многоакцентен и ценностно противоречив; противоречивые акценты скрещиваются в каждом слове его творений. Если бы разнороднейший материал Достоевского был развернут в едином мире, соотносительном единому монологическому авторскому сознанию, то задача объединения несовместимого не была бы разрешена и Достоевский был бы плохим, бесстильным художником; такой монологический мир «фатально распадается на свои составные, несхожие, взаимно чуждые части, и перед нами раскинутся неподвижно, нелепо и беспомощно страница из Библии рядом с заметкой из дневника происшествий или лакейская частушка рядом с шиллеровским дифирамбом радости»¹.

На самом деле несовместимейшие элементы материала Достоевского распределены между несколькими мирами и несколькими полноправными сознаниями, они даны не в одном кругозоре, а в нескольких

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 178.

полных и равноценных кругозорах, и не материал непосредственно, но эти миры, эти сознания с их кругозорами сочетаются в высшее единство, так сказать, второго порядка, в единство полифонического романа. Мир частушки сочетается с миром шиллеровского дидактизма, кругозор Смердякова сочетается с кругозором Дмитрия и Ивана. Благодаря этой разнообразности материал до конца может развить свое своеобразие и специфичность, не разрывая единства целого и не механизмируя его. Как бы разные системы отсчета объединяются здесь в сложном единстве эйнштейновской вселенной (конечно, сопоставление мира Достоевского с миром Эйнштейна — это только сравнение художественного типа, а не научная аналогия).

• В другой работе Л. Гроссман ближе подходит именно к многоголосости романа Достоевского. В книге «Путь Достоевского» он выдвигает исключительное значение диалога в его творчестве. «Форма беседы или спора, — говорит он здесь, — где различные точки зрения могут поочередно господствовать и отражать разнообразные оттенки противоположных исповеданий, особенно подходит к воплощению этой вечно слагающейся и никогда не застывающей философии. Перед таким художником и созерцателем образов, как Достоевский, в минуту его углубленных раздумий о смысле явлений и тайне мира должна была предстать эта форма философствования, в которой каждое мнение словно становится живым существом и излагается взволнованным человеческим голосом»¹.

• Этот диалогизм Л. Гроссман склонен объяснять не преодоленным до конца противоречием в мировоззрении Достоевского. В его сознании рано столкнулись две могучие силы — гуманистический скепсис и вера — и ведут непрерывную борьбу за преобладание в его мировоззрении².

¹ Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз—Ефрон, 1924, стр. 9—10.

² См. там же, стр. 17.

Можно не согласиться с этим объяснением, по существу выходящим за пределы объективно наличного материала, но самый факт множественности (в данном случае двойственности) неслиянных сознаний указан верно. Правильно отмечена и персоналистичность восприятия идеи у Достоевского. Каждое мнение у него действительно становится живым существом и неотрешимо от воплощенного человеческого голоса. Введенное в абстрактный системно-монологический контекст, оно перестает быть тем, что оно есть.

Если бы Гроссман связал композиционный принцип Достоевского — соединение чужероднейших и несовместимейших материалов — с множественностью не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний, то он подошел бы вплотную к художественному ключу романов Достоевского — к полифонии.

Характерно понимание Гроссманом диалога у Достоевского как формы драматической и всякой диалогизации как непременно драматизации. Литература нового времени знает только драматический диалог и отчасти философский диалог, ослабленный до простой формы изложения, до педагогического приема. Между тем драматический диалог в драме и драматизованный диалог в повествовательных формах всегда обрамлены прочной и незыблемой монологической оправой. В драме эта монологическая оправа не находит, конечно, непосредственного словесного выражения, но именно в драме она особенно монолитна. Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многоплановым; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем единстве этого мира. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически сходятся в едином круговоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне односоставного мира¹. Кон-

¹ Та разнородность материала, о которой говорит Гроссман, в драме просто немыслима.

целция драматического действия, разрешающего все диалогические противостояния, чисто монологическая. Подлинная многопланность разрушила бы драму, ибо драматическое действие, опирающееся на единство мира, не могло бы уже связать и разрешить ее. В драме невозможно сочетание целостных кругозоров в надкругозорном единстве, ибо драматическое построение не дает опоры для такого единства. Поэтому в полифоническом романе Достоевского подлинно драматический диалог может играть лишь весьма второстепенную роль¹.

Существеннее утверждение Гроссмана, что романы Достоевского последнего периода являются мистериями². Мистерия действительно многопланна и до известной степени полифонична. Но эта многопланность и полифоничность мистерии чисто формальная, и самое построение мистерии не позволяет содержательно развернуться множественности сознаний с их мирами. Здесь с самого начала все предreshено, закрыто и завершено, хотя, правда, завершено не в одной плоскости³.

В полифоническом романе Достоевского дело идет не об обычной диалогической форме разворачивания материала в рамках его монологического понимания на твердом фоне единого предметного мира. Нет, дело идет о последней диалогичности, то есть о диалогичности последнего целого. Драматическое целое в этом смысле, как мы сказали, монологично; роман Достоевского диалогичен. Он строится не как целое одного сознания, объектно принявшего в себя другие сознания, но как целое взаимодействия нескольких сознаний, из которых ни одно не стало до конца объектом другого; это взаимодействие не дает созерцающему опоры для объективации всего события по

¹ Поэтому-то и неверна формула Вячеслава Иванова — «роман-трагедия».

² См. Леонид Гроссман. Путь Достоевского. Л., изд. Брокгауз—Ефрон, 1924, стр. 10.

³ К мистерии, равно как и к философскому диалогу платоновского типа, мы еще вернемся в связи с проблемой жанровых традиций Достоевского (см. четвертую главу).

обычному монологическому типу (сюжетно, лирически или познавательно), делает, следовательно, и созерцающего участником. Роман не только не дает никакой устойчивой опоры вне диалогического разрыва для третьего, монологически объемлющего сознания, — наоборот, все в нем строится так, чтобы сделать диалогическое противостояние безысходным¹. С точки зрения безучастного «третьего» не строится ни один элемент произведения. В самом романе этот безучастный «третий» никак не представлен. Для него нет ни композиционного, ни смыслового места. В этом не слабость автора, а его величайшая сила. Этим завоевывается новая авторская позиция, лежащая выше монологической позиции.

*

На множественность одинаково авторитетных идеологических позиций и на крайнюю разнородность материала указывает как на основную особенность романов Достоевского и Отто Каус в своей книге «Достоевский и его судьба». Ни один автор, по Каусу, не сосредоточивал на себе столько противоречивейших и взаимно исключающих друг друга понятий, суждений и оценок, как Достоевский, но самое поразительное то, что произведения Достоевского как будто бы оправдывают все эти противоречивейшие точки зрения: каждая из них действительно находит себе опору в романах Достоевского.

Вот как характеризует Каус эту исключительную многосторонность и многопланность Достоевского:

«Достоевский — это такой хозяин дома, который отлично уживается с самыми пестрыми гостями, способен овладеть вниманием самого разношерстного общества и умеет держать всех в одинаковом напряжении. Старомодный реалист с полным правом может восхищаться изображением каторги, улиц и площадей Петербурга и произвола самодержавного

¹ Дело идет, конечно, не об антиномии, не о противостоянии отвлеченных идей, а о событийном противостоянии цельных личностей.

строю, а мистик с не меньшим правом может увлекаться общением с Алешей, с князем Мышкиным и с Иваном Карамазовым, которого посещает черт. Утописты всех оттенков могут находить свою радость в снах «смешного человека», Версилова или Ставрогина, а религиозные люди — укреплять свой дух той борьбой за бога, которую ведут в этих романах и святые и грешники. Здоровье и сила, радикальный пессимизм и пламенная вера в искупление, жажда жизни и жажда смерти — все это борется здесь никогда не разрешающейся борьбой. Насилие и доброта, гордое высокомерие и жертвенное смирение — вся необозримая полнота жизни в выпуклой форме воплощена в каждой частице его творений. При самой строгой критической добросовестности каждый может по своему истолковывать последнее слово автора. Достоевский многогранен и непредвидим во всех движениях своей художественной мысли; его произведения насыщены силами и намерениями, которые, казалось бы, разделены непреодолимыми безднами»¹.

Как же объясняет Каус эту особенность Достоевского?

Каус утверждает, что мир Достоевского является чистейшим и подлиннейшим выражением духа капитализма. Те миры, те планы — социальные, культурные и идеологические, которые сталкиваются в творчестве Достоевского, раньше довлели себе, были органически замкнуты, упрочены и внутренне осмыслены в своей отдельности. Не было реальной, материальной плоскости для их существенного соприкосновения и взаимного проникновения. Капитализм уничтожил изоляцию этих миров, разрушил замкнутость и внутреннюю идеологическую самодостаточность этих социальных сфер. В своей всенивелирующей тенденции, не оставляющей никаких иных разделений, кроме разделения на пролетария и капиталиста, капитализм столкнул и сплел эти миры в своем противоречивом становящемся единстве. Эти миры еще не

¹ Otto Ka u s. Dostoevski und sein Schicksal, Berlin, 1923, S. 36.

утратили своего индивидуального облика, выработанного веками, но они уже не могут довольствоваться. Их слепое сосуществование и их спокойное и уверенное идеологическое взаимное игнорирование друг друга кончились, и взаимная противоречивость их и в то же время их взаимная связанность раскрылись со всею ясностью. «В каждом атоме жизни дрожит это противоречивое единство капиталистического мира и капиталистического сознания, не давая ничему успокоиться в своей изолированности, но в то же время ничего не разрешая. Дух этого становящегося мира и нашел наиболее полное выражение в творчестве Достоевского. «Могучее влияние Достоевского в наше время и все неясное и неопределенное в этом влиянии находят свое объяснение и свое единственное оправдание в основной особенности его природы: Достоевский — самый решительный, последовательный и неумолимый певец человека капиталистической эры. Его творчество — это не похоронная, а колыбельная песня нашего современного, порожденного огненным дыханием капитализма, мира»¹.

Объяснения Кауса во многом правильны. Действительно, полифонический роман мог осуществиться только в капиталистическую эпоху. Более того, самая благоприятная почва для него была именно в России, где капитализм наступил почти катастрофически и застал нетронутое многообразие социальных миров и групп, не ослабивших, как на Западе, своей индивидуальной замкнутости в процессе постепенного наступления капитализма. Здесь противоречивая сущность становящейся социальной жизни, не укладывающаяся в рамки уверенного и спокойно созерцающего монологического сознания, должна была проявиться особенно резко, а в то же время индивидуальность выведенных из своего идеологического равновесия и столкнувшихся миров должна была быть особенно полной и яркой. Этим создавались объективные предпосылки существенной многопланности и многоголосости полифонического романа.

¹ Otto Kaus. Dostoevski und sein Schicksal, S. 63.

Но объяснения Кауса оставляют самый объясняемый факт нераскрытым. Ведь «дух капитализма» здесь дан на языке искусства, и в частности на языке особой разновидности романного жанра. Ведь прежде всего необходимо раскрыть конструктивные особенности этого многопланного романа, лишенного привычного монологического единства. Эту задачу Каус не разрешает. Верно указав самый факт многопланности и смысловой многоголосости, он переносит свои объяснения из плоскости романа непосредственно в плоскость действительности. Достоинство Кауса в том, что он воздерживается от монологизации этого мира, воздерживается от какой бы то ни было попытки объединения и примирения заключенных в нем противоречий; он принимает его многопланность и противоречивость как существенный момент самой конструкции и самого творческого замысла.



К другому моменту той же основной особенности Достоевского подошел В. Комарович в работе «Роман Достоевского «Подросток», как художественное единство». Анализируя этот роман, он вскрывает в нем пять обособленных сюжетов, связанных лишь весьма поверхностно фабулярной связью. Это заставляет его предположить какую-то иную связь по ту сторону сюжетного прагматизма. «Выхватывая... клочки действительности, доводя «эмпиризм» их до крайней степени, Достоевский ни на минуту не позволяет нам забыться радостным узнаванием этой действительности (как Флобер или Л. Толстой), но пугает, потому что именно выхватывает, вырывает все это из закономерной цепи реального; перенося эти клочки к себе, Достоевский не переносит сюда закономерных связей нашего опыта: роман Достоевского замыкается в органическое единство не сюжетом»¹.

Действительно, монологическое единство мира в

¹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924 стр. 48.

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 клочки действительности, лишенные 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.

Последнее внесюжетное единство романа Достоевского Комарович истолковывает монологически, даже сугубо монологически, хотя он и вводит аналогию с полифонией и с контрапунктическим сочетанием голосов фуги. Под влиянием монологической эстетики Бродера Христиансена он понимает внесюжетное, внепрагматическое единство романа как динамическое единство волевого акта: «Телеологическое соподчинение прагматически разъединенных элементов (сюжетов) является, таким образом, началом художественного единства романа Достоевского. И в этом смысле он может быть уподоблен художественному целому в полифонической музыке: пять голосов фуги, последовательно вступающих и развивающихся в контрапунктическом созвучии, напоминают «голосоведение» романа Достоевского. Такое уподобление — если оно верно — ведет к более обобщенному определению самого начала единства. Как в музыке, так и в романе Достоевского осуществляется тот же закон единства, что и в нас самих, в человеческом «я», — закон целесообразной активности. В романе же «Подросток» этот принцип его единства совершенно адекватен тому, что в нем символически изображено: «любовь — ненависть» Версилова к Ахмаковой — символ трагических порывов индивидуальной воли к сверхличному; соответственно этому весь роман и построен по типу индивидуального волевого акта»¹.

¹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 67—68.

Основная ошибка Комаровича, как нам кажется, заключается в том, что он ищет непосредственного сочетания между отдельными элементами действительности или между отдельными сюжетными рядами, между тем как дело идет о сочетании полноценных сознаний с их мирами. Поэтому вместо единства события, в котором несколько полноправных участников, получается пустое единство индивидуального волевого акта. И полифония в этом смысле истолкована им совершенно неправильно. Сущность полифонии именно в том, что голоса здесь остаются самостоятельными и, как таковые, сочетаются в единстве высшего порядка, чем в гомофонии. Если уж говорить об индивидуальной воле, то в полифонии именно и происходит сочетание нескольких индивидуальных волей, совершается принципиальный выход за пределы одной воли. Можно было бы сказать так: художественная воля полифонии есть воля к сочетанию многих волей, воля к событию.

Единство мира Достоевского недопустимо сводить к индивидуальному эмоционально-волевому акцентному единству, как недопустимо сводить к нему и музыкальную полифонию. В результате такого сведения роман «Подросток» оказывается у Комаровича каким-то лирическим единством упрощенно-монологического типа, ибо сюжетные единства сочетаются по своим эмоционально-волевым акцентам, то есть сочетаются по лирическому принципу.

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

подходящего обозначения. Не следует только забывать о метафорическом происхождении нашего термина.



! Очень глубоко основную особенность творчества Достоевского, как нам кажется, понял Б. М. Энгельгардт в своей работе «Идеологический роман Достоевского».

Б. М. Энгельгардт исходит из социологического и культурно-исторического определения героя Достоевского. Герой Достоевского — оторвавшийся от культурной традиции, от почвы и от земли интеллигент-разночинец, представитель «случайного племени». Такой человек вступает в особые отношения к идее: он незащищен перед нею и перед ее властью, ибо не укоренен в бытии и лишен культурной традиции. Он становится «человеком идеи», одержимым от идеи. Идея же становится в нем идеей-силой, всевластно определяющей и уродующей его сознание и его жизнь. Идея ведет самостоятельную жизнь в сознании героя: живет, собственно, не он — живет идея, и романист дает не жизнеописание героя, а жизнеописание идеи в нем; историк «случайного племени» становится «историографом идеи». Доминантой образной характеристики героя является поэтому владеющая им идея вместо биографической доминанты обычного типа (как, например, у Толстого и у Тургенева). Отсюда вытекает жанровое определение романа Достоевского как «романа идеологического». Но это, однако, не обыкновенный идейный роман, роман с идеей.

«Достоевский, — говорит Энгельгардт, — изображал жизнь идеи в индивидуальном и социальном сознании, ибо ее он считал определяющим фактором интеллигентного общества. Но это не надо понимать так, будто он писал идейные романы, повести с направлением и был тенденциозным художником, более философом, нежели поэтом. Он писал не романы с идеей, не философские романы во вкусе XVIII века, но *романы об идее*. Подобно тому как центральным

объектом для других романистов могло служить приключение, анекдот, психологический тип, бытовая или историческая картина, для него таким объектом была «идея». Он культивировал и вознес на необычайную высоту совершенно особый тип романа, который, в противоположность авантюрному, сентиментальному, психологическому или историческому, может быть назван *идеологическим*. В этом смысле его творчество, несмотря на присущий ему полемизм, не уступало в объективности творчеству других великих художников слова: он сам был таким художником и ставил и решал в своих романах прежде и больше всего чисто художественные проблемы. Только материал у него был очень своеобразный: его героиней была идея»¹.

Идея, как предмет изображения и как доминанта в построении образов героев, приводит к распадению романного мира на миры героев, организованные и оформленные владеющими ими идеями. Многопланность романа Достоевского со всею отчетливостью вскрыта Б. М. Энгельгардтом: «Принципом чисто художественной *ориентировки героя в окружающем* является та или иная форма его *идеологического отношения к миру*. Подобно тому как доминантой художественного изображения героя служит комплекс идей-сил, над ним господствующих, точно так же доминантой при изображении окружающей действительности является та точка зрения, с которой взирает на этот мир герой. Каждому герою мир дан в особом аспекте, соответственно которому и конструируется его изображение. У Достоевского нельзя найти так называемого объективного описания внешнего мира; в его романе, строго говоря, нет ни быта, ни городской или деревенской жизни, ни природы, но есть то среда, то почва, то земля, в зависимости от того, в каком плане созерцается все это действующими лицами. Благодаря этому возникает та многопланность действительности в художественном произведе-

¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 90.

ний, которая у преемников Достоевского зачастую приводит к своеобразному распаду бытия, так что действие романа протекает одновременно или последовательно в совершенно различных онтологических сферах»¹. •

В зависимости от характера идеи, управляющей сознанием и жизнью героя, Энгельгардт различает три плана, в которых может протекать действие романа. Первый план — это «среда». Здесь господствует механическая необходимость; здесь нет свободы, каждый акт жизненной воли является здесь естественным продуктом внешних условий. Второй план — «почва». Это органическая система развивающегося народного духа. Наконец, третий план — «земля».

«Третье понятие: земля — одно из самых глубоких, какие мы только находим у Достоевского, — говорит об этом плане Энгельгардт. — Это та земля, которая от детей не рознится, та земля, которую целовал, плача, рыдая и обливая своими слезами, и иступленно клялся любить Алеша Карамазов, все — вся природа, и люди, и звери, и птицы, — тот прекрасный сад, который взрастил господь, взяв семена из миров иных и посеяв на сей земле.

Это высшая реальность и одновременно тот мир, где протекает земная жизнь духа, достигшего состояния истинной свободы... Это третье царство — царство любви, а потому и полной свободы, царство вечной радости и веселья»². ..

Таковы, по Энгельгардту, планы романа. Каждый элемент действительности (внешнего мира), каждое переживание и каждое действие непременно входят в один из этих трех планов. Основные темы романов Достоевского Энгельгардт также располагает по этим планам³.

¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского. См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 93.

² Там же.

³ Темы первого плана: 1) тема русского сверхчеловека («Преступление и наказание»), 2) тема русского Фауста (Иван Карамазов) и т. д. Темы второго плана: 1) тема «Идиота»,

Как же связаны эти планы в единстве романа? Каковы принципы их сочетания друг с другом?

Эти три плана и соответствующие им темы, рассматриваемые в отношении друг к другу, представляют, по Энгельгардту, отдельные этапы диалектического развития духа. «В этом смысле, — говорит он, — они образуют *единый путь*, которым среди великих мучений и опасностей проходит ищущий в своем стремлении к безусловному утверждению бытия. И не трудно вскрыть субъективную значимость этого пути для самого Достоевского»¹.

Такова концепция Энгельгардта. Она очень отчетливо освещает существеннейшие структурные особенности произведений Достоевского, последовательно пытается преодолеть одностороннюю и отвлеченную идейность их восприятия и оценки. Однако не все в этой концепции представляется нам правильным. И уже совсем неправильными кажутся нам те выводы, которые он делает в конце своей работы о творчестве Достоевского в целом.

Б. М. Энгельгардт впервые дает верное определение постановки идеи в романе Достоевского. Идея здесь действительно не принцип изображения (как во всяком романе), не лейтмотив изображения и не вывод из него (как в идейном, философском романе), а предмет изображения. Принципом видения и понимания мира, его оформления в аспекте данной идеи, она является лишь для героев², но не для самого автора — Достоевского. Миры героев построены по обычному идейно-монологическому принципу, построены как бы ими самими. «Земля» также является лишь одним из миров, входящих в

2) тема страсти в плену у чувственного «я» (Ставрогин) и т. д. Тема третьего плана: тема русского праведника (Зосима, Алеша). См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 98 и дальше.

¹ Б. М. Энгельгардт. Идеологический роман Достоевского, стр. 96.

² Для Ивана Карамазова, как для автора «Философской поэмы», идея является и принципом изображения мира, но ведь в потенции и каждый из героев Достоевского — автор.

единство романа, одним из планов его. Пусть на ней и лежит определенный иерархически высший акцент по сравнению с «почвой» и со «средой», все же «земля» лишь идейный аспект таких героев, как Соня Мармеладова, как старец Зосима, как Алеша.

Идеи героев, лежащие в основе этого плана романа, являются таким же предметом изображения, такими же «идеями-героинями», как и идеи Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Они вовсе не становятся принципами изображения и построения всего романа в его целом, то есть принципами самого автора, как художника. Ведь в противном случае получился бы обычный философско-идейный роман. Иерархический акцент, лежащий на этих идеях, не превращает романа Достоевского в обычный монологический роман, в своей последней основе всегда одноакцентный. С точки зрения художественного построения романа эти идеи только равноправные участники его действия рядом с идеями Раскольникова, Ивана Карамазова и других. Более того, тон в построении целого как будто задают именно такие герои, как Раскольников и Иван Карамазов; поэтому так резко выделяются в романах Достоевского житийные тона в речах Хромоножки, в рассказах и речах странника Макара Долгорукого и, наконец, в «Житии Зосимы». Если бы авторский мир совпал с планом «земли», то романы были бы построены в соответствующем этому плану житийном стиле.

Итак, ни одна из идей героев — ни героев «отрицательных», ни «положительных» — не становится принципом авторского изображения и не конституирует романного мира в его целом. Это и ставит нас перед вопросом: как же объединяются миры героев с лежащими в их основе идеями в мир автора, то есть в мир романа? На этот вопрос Энгельгардт дает неверный ответ; точнее, этот вопрос он обходит, отвечая, в сущности, на совсем другой вопрос.

В самом деле, взаимоотношения миров или планов романа — по Энгельгардту, «среды», «почвы» и «земли» — в самом романе вовсе не даны как звенья

единого диалектического ряда, как этапы пути становления единого духа. Ведь если бы действительно идеи в каждом отдельном романе — планы же романа определяются лежащими в их основе идеями — располагались как звенья единого диалектического ряда, то каждый роман являлся бы законченным философским целым, построенным по диалектическому методу. Перед нами в лучшем случае был бы философский роман, роман с идеей (пусть и диалектической), в худшем — философия в форме романа. Последнее звено диалектического ряда неизбежно оказалось бы авторским синтезом, снимающим предшествующие звенья, как абстрактные и вполне преодоленные.

На самом деле это не так: ни в одном из романов Достоевского нет диалектического становления единого духа, вообще нет становления, нет роста совершенно в той же степени, как их нет и в трагедии (в этом смысле аналогия романов Достоевского с трагедией правильна)¹. В каждом романе дано не снятое диалектически противостояние многих сознаний, не сливающихся в единство становящегося духа, как не сливаются духи и души в формально полифоническом дантовском мире. В лучшем случае они могли бы, как в дантовском мире, образовать, не теряя своей индивидуальности и не сливаясь, а сочетаясь, статическую фигуру, как бы застывшее событие, подобно дантовскому образу креста (души крестоносцев), орла (души императоров) или мистической розы (души блаженных). В пределах самого романа не развивается, не становится и дух автора, но, как в дантовском мире, или созерцает, или становится одним из участников. В пределах романа миры героев вступают в событийные взаимоотношения друг с другом,

¹ Единственный замысел биографического романа у Достоевского, «Житие великого грешника», долженствовавшего изображать историю становления сознания, остался невыполненным, точнее, в процессе своего выполнения распался на ряд полифонических романов. См. В. Комарович. Ненаписанная поэма Достоевского. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1922.

Но эти взаимоотношения, как мы уже говорили, менее всего можно сводить на отношения тезы, антитезы и синтеза.

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

Б. М. Энгельгардт в конце концов, так же как и его предшественники, монологизирует мир Достоевского, сводит его к философскому монологу, развивающемуся диалектически. Гегелиански понятый единый, диалектически становящийся дух ничего, кроме философского монолога, породить не может. Менее всего на почве монистического идеализма может расцвести множественность неслиянных сознаний. В этом смысле единый становящийся дух, даже как образ, органически чужд Достоевскому. Мир Достоевского глубоко плюралистичен. Если уж искать для него образ, к которому как бы тяготеет весь этот мир, образ в духе мировоззрения самого Достоевского, то таким является церковь, как общение неслиянных душ, где сойдутся и грешники, и праведники; или, может быть, образ дантовского мира, где многопланность переносится в вечность, где есть нераскаянные и раскаявшиеся, осужденные и спасенные. Такой образ в стиле самого Достоевского, точнее, его идеологии, между тем как образ единого духа глубоко чужд ему.

Но и образ церкви остается только образом, ничего не объясняющим в самой структуре романа. Решенная романом художественная задача, по существу, независима от того вторично-идеологического преломления, которым она, может быть, иногда сопровождалась в сознании Достоевского. Конкретные

художественные связи планов романа, их сочетание в единство произведения должны быть объяснены и показаны на материале самого романа, и «гегелевский дух» и «церковь» одинаково уведут от этой прямой задачи.

• Если же мы поставим вопрос о тех внехудожественных причинах и факторах, которые сделали возможным построение полифонического романа, то и здесь менее всего придется обращаться к фактам субъективного порядка, как бы глубоки они ни были. Если бы многопланность и противоречивость была дана Достоевскому или воспринималась им только как факт личной жизни, как многопланность и противоречивость духа — своего и чужого, — то Достоевский был бы романтиком и создал бы монологический роман о противоречивом становлении человеческого духа, действительно отвечающий гегелианской концепции. Но на самом деле многопланность и противоречивость Достоевский находил и умел воспринять не в духе, а в объективном социальном мире. В этом социальном мире планы были не этапами, а станами, противоречивые отношения между ними — не путем личности, восходящим или нисходящим, а состоянием общества. Многопланность и противоречивость социальной действительности была дана как объективный факт эпохи.

Сама эпоха сделала возможным полифонический роман. Достоевский был субъективно причастен этой противоречивой многопланности своего времени, он менял станы, переходил из одного в другой, и в этом отношении сосуществовавшие в объективной социальной жизни планы для него были этапами его жизненного пути и его духовного становления. Этот личный опыт был глубок, но Достоевский не дал ему непосредственного монологического выражения в своем творчестве. Этот опыт лишь помог ему глубже понять сосуществующие экстенсивно развернутые противоречия между людьми, а не между идеями в одном сознании. Таким образом, объективные противоречия эпохи определили творчество Достоевского не в плоскости их личного изживания в истории его

духа, а в плоскости их объективного видения, как сосуществующих одновременно сил (правда, видения, углубленного личным переживанием).

Здесь мы подходим к одной очень важной особенности творческого видения Достоевского, особенности или совершенно не понятой, или недооцененной в литературе о нем. Недооценка этой особенности привела к ложным выводам и Энгельгардта. Основной категорией художественного видения Достоевского было не становление, а сосуществование и взаимодействие. Он видел и мыслил свой мир по преимуществу в пространстве, а не во времени. Отсюда и его глубокая тяга к драматической форме¹. Весь доступный ему смысловой материал и материал действительности он стремится организовать в одном времени в форме драматического сопоставления, развернуть экстенсивно. Такой художник, как, например, Гёте, органически тяготеет к становящемуся ряду.² Все сосуществующие противоречия он стремится воспринять как разные этапы некоторого единого развития, в каждом явлении настоящего увидеть след прошлого, вершину современности или тенденцию будущего; вследствие этого ничто не располагалось для него в одной экстенсивной плоскости. Такова, во всяком случае, была основная тенденция его видения и понимания мира².

Достоевский, в противоположность Гёте, самые этапы стремился воспринять в их одновременности, драматически сопоставить и противопоставить их, а не вытянуть в становящийся ряд. Разобраться в мире значило для него помыслить все его содержания как одновременные и угадать их взаимоотношения в разрезе одного момента.

Это упорнейшее стремление его видеть все как сосуществующее, воспринимать и показывать все рядом и

¹ Но, как мы говорили, без драматической предпосылки единого монологического мира.

² Об этой особенности Гёте см. в книге Г. Зиммеля «Гёте» (русский перевод в изд. Государственной академии художественных наук, 1928) и у F. Gundolf'a — «Goethe» (1916).

- одновременно, как бы в пространстве, а не во времени, приводит его к тому, что даже внутренние противоречия и внутренние этапы развития одного человека он драматизирует в пространстве, заставляя героев беседовать со своим двойником, с чертом, со своим alter ego, со своей карикатурой (Иван и черт, Иван и Смердяков, Раскольников и Свидригайлов и т. п.).
- Обычное у Достоевского явление парных героев объясняется этою же его особенностью. • Можно прямо сказать, что из каждого противоречия внутри одного человека Достоевский стремится сделать двух людей, чтобы драматизовать это противоречие и развернуть его экстенсивно. Эта особенность находит свое внешнее выражение и в пристрастии Достоевского к массовым сценам, в его стремлении сосредоточить в одном месте и в одно время, часто вопреки прагматическому правдоподобию, как можно больше лиц и как можно больше тем, то есть сосредоточить в одном миге возможно большее качественное многообразие. Отсюда же и стремление Достоевского следовать в романе драматическому принципу единства времени.
 - Отсюда же катастрофическая быстрота действия, «вихревое движение», динамика Достоевского. Динамика и быстрота здесь (как, впрочем, и всюду) не торжество времени, а преодоление его, ибо быстрота — единственный способ преодолеть время во времени. •

Возможность одновременного сосуществования, возможность быть рядом или друг против друга является для Достоевского как бы критерием отбора существенного от несущественного. Только то, что может быть осмысленно дано одновременно, что может быть осмысленно связано между собою в одно время, — только то существенно и входит в мир Достоевского; оно может быть перенесено и в вечность, ибо в вечности, по Достоевскому, все одновременно, все сосуществует. То же, что имеет смысл лишь как «раньше» или как «позже», что довлеет своему моменту, что оправдано лишь как прошлое, или как будущее, или как настоящее в отношении к прошлому и будущему, то для него не существенно

и не входит в его мир. Поэтому и герои его ничего не вспоминают, у них нет биографии в смысле прошлого и вполне пережитого. Они помнят из своего прошлого только то, что для них не перестало быть настоящим и переживается ими как настоящее: неискупленный грех, преступление, непрощенная обида. Только такие факты биографии героев вводит Достоевский в рамки своих романов, ибо они согласны с его принципом одновременности¹. Поэтому в романе Достоевского нет причинности, нет генезиса, нет объяснений из прошлого, из влияний среды, воспитания и пр. Каждый поступок героя весь в настоящем и в этом отношении не предопределен; он мыслится и изображается автором как свободный.

Характеризуемая нами особенность Достоевского не есть, конечно, особенность его мировоззрения в обычном смысле слова, — это особенность его художественного восприятия мира: только в категории сосуществования он умел его видеть и изображать. Но, конечно, эта особенность должна была отразиться и на его отвлеченном мировоззрении. И в нем мы замечаем аналогичные явления: в мышлении Достоевского нет генетических и каузальных категорий. Он постоянно полемизирует, и полемизирует с какой-то органической враждебностью, с теорией среды, в какой бы форме она ни проявлялась (например, в адвokatских оправданиях средой); он почти никогда не апеллирует к истории, как таковой, и всякий социальный и политический вопрос трактует в плане современности, и это объясняется не только его положением журналиста, требующим трактовки всего в разрезе современности; напротив, мы думаем, что пристрастие Достоевского к журналистике и его любовь к газете, его глубокое и тонкое понимание газетного листа как живого отражения противоречий социальной современности в разрезе одного дня, где рядом и друг против друга экстенсивно развертывается многообразнейший и противоречивейший мате-

¹ Картины прошлого имеются только в ранних произведениях Достоевского (например, детство Вареньки Доброселовой).

риал, объясняются именно основной особенностью его художественного видения¹. Наконец, в плане отвлеченного мировоззрения эта особенность проявилась в эсхатологизме Достоевского — политическом и религиозном, в его тенденции приближать «концы», нащупывать их уже в настоящем, угадывать будущее, как уже наличное в борьбе сосуществующих сил.

Исключительная художественная способность Достоевского видеть все в сосуществовании и взаимодействии является его величайшей силой, но и величайшей слабостью. Она делала его слепым и глухим к очень многому и существенному; многие стороны действительности не могли войти в его художественный кругозор. Но, с другой стороны, эта способность до чрезвычайности обостряла его восприятие в разрезе данного мгновения и позволяла увидеть многое и разнообразное там, где другие видели одно и одинаковое. Там, где видели одну мысль, он умел найти и нащупать две мысли, раздвоение; там, где видели одно качество, он вскрывал в нем наличность и другого, противоположного качества. Все, что казалось простым, в его мире стало сложным и многосоставным. В каждом голосе он умел слышать два спорящих голоса, в каждом выражении — надлом и готовность тотчас же перейти в другое, противоположное выражение; в каждом же-

¹ О пристрастии Достоевского к газете хорошо говорит Л. Гроссман: «Достоевский никогда не испытывал характерного для людей его умственного склада отвращения к газетному листу, той презрительной брезгливости к ежедневной печати, какую открыто выражали Гофман, Шопенгауэр или Флобер. В отличие от них, Достоевский любил погружаться в газетные сообщения, осуждал современных писателей за их равнодушие к этим «самым действительным и самым мудреным фактам» и с чувством заправского журналиста умел восстанавливать цельный облик текущей исторической минуты из отрывочных мелочей минувшего дня. «Получаете ли вы какие-нибудь газеты? — спрашивает он в 1867 году одну из своих корреспонденток. — Читайте, ради бога, нынче нельзя иначе, не для моды, а для того, что видимая связь всех дел общих и частных становится все сильнее и явственнее...» (Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 176).

сте он улавливал уверенность и неуверенность одновременно; он воспринимал глубокую двусмысленность и многосмысленность каждого явления. Но все эти противоречия и раздвоенности не становились диалектическими, не приводились в движение по временному пути, по становящемуся ряду, но развёртывались в одной плоскости как рядом стоящие или противостоящие, как согласные, но не сливающиеся или как безысходно противоречивые, как вечная гармония неслиянных голосов или как их неумолчный и безысходный спор. Видение Достоевского было замкнуто в этом мгновении раскрывшегося многообразия и оставалось в нем, организуя и оформляя это многообразие в разрезе данного мгновения.

Эта особая одаренность Достоевского слышать и понимать все голоса сразу и одновременно, равную которой можно найти только у Данте, и позволила ему создать полифонический роман. Объективная сложность, противоречивость и многоголосость эпохи Достоевского, положение разночинца и социального скитальца, глубочайшая биографическая и внутренняя причастность объективной многопланности жизни и, наконец, дар видеть мир во взаимодействии и сосуществовании — все это образовало ту почву, на которой вырос полифонический роман Достоевского.

Разобранные нами особенности видения Достоевского, его особая художественная концепция пространства и времени, как мы подробно покажем в дальнейшем (в четвертой главе), находили опору и в той литературной традиции, с которой Достоевский был органически связан.

Итак, мир Достоевского — художественно организованное сосуществование и взаимодействие духовного многообразия, а не этапы становления единого духа. Поэтому и миры героев, планы романа, несмотря на их различный иерархический акцент, в самом построении романа лежат рядом в плоскости сосуществования (как и миры Данте) и взаимодействия (чего нет в формальной полифонии Данте), а не друг за другом, как этапы становления. Но это не

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

Что же заставило Энгельгардта искать в произведениях Достоевского «отдельные звенья сложного философского построения, выражающего историю постепенного становления человеческого духа»¹, то есть вступить на проторенный путь философской монолизации его творчества?

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

¹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. II, под ред. А. С. Долнина. М. — Л., изд-во «Мысль», 1924, стр. 105.

ся дело? Это в значительной степени так и есть» (стр. 406).

Далее Луначарский ставит вопрос о предшественниках Достоевского в области полифонии. Такими предшественниками он считает Шекспира и Бальзака.

Вот что он говорит о полифоничности Шекспира.

«Будучи бестенденциозным (как, по крайней мере, очень долго судили о нем), Шекспир до чрезвычайности полифоничен. Можно было бы привести длинный ряд суждений о Шекспире лучших его исследователей, подражателей или поклонников, восхищенных именно умением Шекспира создавать лица, независимые от себя самого, и притом в невероятном многообразии и при невероятной внутренней логичности всех утверждений и поступков каждой личности в этом бесконечном их хороводе...

О Шекспире нельзя сказать ни того, чтобы его пьесы стремились доказать какой-то тезис, ни того, чтобы введенные в великую полифонию шекспировского драматического мира «голоса» лишались бы полноценности в угоду драматическому замыслу, конструкции самой по себе» (стр. 410).

По Луначарскому, и социальные условия эпохи Шекспира аналогичны эпохе Достоевского.

«Какие социальные факты отражались в шекспировском полифонизме? Да, в конце концов, конечно, те же, по главному своему существу, что и у Достоевского. Тот красочный и разбитый на множество сверкающих осколков Ренессанс, который породил и Шекспира и современных ему драматургов, был ведь, конечно, тоже результатом бурного вторжения капитализма в сравнительно тихую средневековую Англию. И здесь так же точно начался гигантский развал, гигантские сдвиги и неожиданные столкновения таких общественных укладов, таких систем сознания, которые раньше совсем не приходили друг с другом в соприкосновение» (стр. 411).

А. В. Луначарский, по нашему мнению, прав в том отношении, что какие-то элементы, зачатки, зародыши полифонии в драмах Шекспира можно об-

наружить. Шекспир наряду с Рабле, Сервантесом, Гриммельсхаузенем и другими принадлежит к той линии развития европейской литературы, в которой вызревали зародыши полифонии и завершителем которой — в этом отношении — стал Достоевский. Но говорить о вполне сформировавшейся и целенаправленной полифоничности шекспировских драм, по нашему мнению, никак нельзя по следующим соображениям.

Во-первых, драма по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной, но не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета.

Во-вторых, если и можно говорить о множественности полноценных голосов, то лишь в применении ко всему творчеству Шекспира, а не к отдельным драмам; в каждой драме, в сущности, только один полноценный голос героя, полифония же предполагает множественность полноценных голосов в пределах одного произведения, так как только при этом условии возможны полифонические принципы построения целого.

В-третьих, голоса у Шекспира не являются точками зрения на мир в той степени, как у Достоевского; шекспировские герои не идеологи в полном смысле этого слова.

Можно говорить об элементах полифонии и у Бальзака, но только об элементах. Бальзак стоит в той же линии развития европейского романа, что и Достоевский, и является одним из его прямых и непосредственных предшественников. На моменты общности у Бальзака и Достоевского неоднократно указывалось (особенно хорошо и полно у Л. Гроссмана), и к этому нет надобности возвращаться. Но Бальзак не преодолевает объектности своих героев и монологической завершенности своего мира.

По нашему убеждению, только Достоевский может быть признан создателем подлинной полифонии.

Главное внимание уделяет А. В. Луначарский вопросам выяснения социально-исторических причин многоголосности Достоевского.

Соглашаясь с Каусом, Луначарский глубже раскрывает исключительно острую противоречивость эпохи Достоевского, эпохи молодого русского капитализма, и, далее, раскрывает противоречивость, раздвоенность социальной личности самого Достоевского, его колебания между революционным материалистическим социализмом и консервативным (охранительным) религиозным мировоззрением, колебания, которые так и не привели его к окончательному решению. Приводим итоговые выводы историко-генетического анализа Луначарского.

«Лишь внутренняя расщепленность сознания Достоевского, рядом с расщепленностью молодого русского капиталистического общества, привела его к потребности вновь и вновь заслушивать процесс социалистического начала и действительности, причем автор создавал для этих процессов самые неблагоприятные по отношению к материалистическому социализму условия» (стр. 427).

И несколько дальше:

«А та неслыханная свобода *«голосов»* в полифонии Достоевского, которая поражает читателя, является как раз результатом того, что, в сущности власть Достоевского над вызванными им духами ограничена...

Если Достоевский хозяин у себя как писатель, то хозяин ли он у себя как человек?

Нет, Достоевский не хозяин у себя как человек. И распад его личности, ее расщепленность — то, что он хотел бы верить в то, что настоящей веры ему не внушает, и хотел бы опровергнуть то, что постоянно вновь внушает ему сомнения, — это и делает его субъективно приспособленным быть мучительным и нужным отражателем смятения своей эпохи» (стр. 428).

Этот, данный Луначарским, генетический анализ полифонии Достоевского, безусловно, глубок и, поскольку он остается в рамках историко-генетического анализа, не вызывает серьезных сомнений. Но сомнения начинаются там, где из этого анализа делаются прямые и непосредственные выводы о художествен-

ной ценности и исторической прогрессивности (в художественном отношении) созданного Достоевским нового типа полифонического романа. Исключительно резкие противоречия раннего русского капитализма и раздвоенность Достоевского как социальной личности, его личная неспособность принять определенное идеологическое решение, сами по себе взятые, являются чем-то отрицательным и исторически преходящим, но они оказались оптимальными условиями для создания полифонического романа, «той неслыханной свободы «голосов» в полифонии Достоевского», которая, безусловно, является шагом вперед в развитии русского и европейского романа. И эпоха с ее конкретными противоречиями, и биологическая и социальная личность Достоевского с ее эпилепсией и идеологической раздвоенностью давно ушли в прошлое, но новый структурный принцип полифонии, открытый в этих условиях, сохраняет и сохранит свое художественное значение в совершенно иных условиях последующих эпох. Великие открытия человеческого гения возможны лишь в определенных условиях определенных эпох, но они никогда не умирают и не обесцениваются вместе с эпохами, их породившими.

Неправильных выводов об отмирании полифонического романа Луначарский из своего генетического анализа прямо не делает. Но последние слова его статьи могут дать повод к такому толкованию. Вот эти слова:

«Достоевский ни у нас, ни на Западе еще не умер потому, что не умер капитализм и тем менее умерли его пережитки... Отсюда важность рассмотрения всех проблем трагической «достоевщины» (стр. 429).

Нам кажется, что формулировку эту нельзя признать удачной. Открытие полифонического романа, сделанное Достоевским, переживает капитализм.

«Достоевщину», на борьбу с которой, следуя в этом Горькому, справедливо призывает Луначарский, никак нельзя, конечно, отождествлять с полифонией. «Достоевщина» — это реакционная, чисто монологическая выжимка из полифонии Достоевского.

Она всегда замыкается в пределы одного сознания, копается в нем, создает культ раздвоенности и изолированной личности. Главное же в полифонии Достоевского именно в том, что совершается между разными сознаниями, то есть их взаимодействие и взаимозависимость.

Учиться нужно не у Раскольниковца и не у Сони, не у Ивана Карамазова и не у Зосимы, отрывая их голоса от полифонического целого романов (и уже тем самым искажая их), — учиться нужно у самого Достоевского, как творца полифонического романа.

В своем историко-генетическом анализе А. В. Луначарский раскрывает только противоречия эпохи Достоевского и его собственную раздвоенность. Но для того, чтобы эти содержательные факторы перешли в новую форму художественного видения, породили новую структуру полифонического романа, необходима была еще длительная подготовка общеэстетических и литературных традиций. Новые формы художественного видения готовятся медленно, веками, эпоха создает только оптимальные условия для окончательного вызревания и реализации новой формы. Раскрыть этот процесс художественной подготовки полифонического романа — задача исторической поэтики. Поэтику нельзя, конечно, отрывать от социально-исторических анализов, но ее нельзя и растворять в них.

*

В последующие два десятилетия, то есть в 30-е и 40-е годы, проблемы поэтики Достоевского отступили на задний план перед другими важными задачами изучения его творчества. Продолжалась текстологическая работа, имели место ценные публикации черновики и записных книжек к отдельным романам Достоевского, продолжалась работа над четырехтомным собранием его писем, изучалась творческая история отдельных романов¹. Но специальных теорети-

¹ См., например, очень ценную работу А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского (история создания романа «Пюдросток»)». М., «Советский писатель», 1947.

ческих работ по поэтике Достоевского, которые представляли бы интерес с точки зрения нашего тезиса (полифонический роман), в этот период не появлялось.

С этой точки зрения известного внимания заслуживают некоторые наблюдения В. Кирпотина в его небольшой работе «Ф. М. Достоевский».

В противоположность очень многим исследователям, видящим во всех произведениях Достоевского одну-единственную душу— душу самого автора, Кирпотин подчеркивает особую способность Достоевского видеть именно чужие души.

«Достоевский обладал способностью как бы прямого видения чужой психики. Он заглядывал в чужую душу, как бы вооруженный оптическим стеклом, позволявшим ему улавливать самые тонкие нюансы, следить за самыми незаметными переживаниями и переходами внутренней жизни человека. Достоевский, как бы минуя внешние преграды, непосредственно наблюдает психологические процессы, совершающиеся в человеке, и фиксирует их на бумаге...

В даре Достоевского видеть чужую психику, чужую «душу» не было ничего априорного. Он принял только исключительные размеры, но опирался он и на интроспекцию, и на наблюдение за другими людьми, и на прилежное изучение человека по произведениям русской и мировой литературы, то есть он опирался на внутренний и внешний опыт и имел поэтому объективное значение»¹.

Опровергая неправильные представления о субъективизме и индивидуализме психологизма Достоевского, В. Кирпотин подчеркивает его реалистический и социальный характер.

«В отличие от выродившегося декадентского психологизма типа Пруста и Джойса, знаменующего закат и гибель буржуазной литературы, психологизм Достоевского в положительных его созда-

¹ В. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. М., «Советский писатель», 1947, стр. 63—64.

ниях не субъективен, а реалистичен. Его психологизм — особый художественный метод проникновения в объективную суть противоречивого людского коллектива, в самую сердцевину тревоживших писателя общественных отношений и особый художественный метод их воспроизведения в искусстве слова... Достоевский мыслил психологически разработанными образами, но мыслил социально»¹.

Верное понимание «психологизма» Достоевского как объективно-реалистического видения противоречивого коллектива чужих психик последовательно приводит В. Кирпотина и к правильному пониманию полифонии Достоевского, хотя этого термина сам он и не употребляет.

«История каждой индивидуальной «души» дана... у Достоевского не изолированно, а вместе с описанием психологических переживаний многих других индивидуальностей. Ведется ли повествование у Достоевского от первого лица, в форме исповеди, или от лица рассказчика-автора — все равно мы видим, что писатель исходит из предпосылки равноправия *одновременно существующих* переживающих людей. Его мир — это мир множества объективно существующих и взаимодействующих друг с другом психологий, что исключает субъективизм или солипсизм в трактовке психологических процессов, столь свойственный буржуазному декадансу»².

Таковы выводы В. Кирпотина, который, следуя своим особым путем, пришел к положениям, близким с нашими.

*

В последнее десятилетие литература о Достоевском обогатилась рядом ценных синтетических работ (книг и статей), охватывающих все стороны его творчества (В. Ермилова, В. Кирпотина, Г. Фридендера,

¹ В. Кирпотин. Ф. М. Достоевский. М., «Советский писатель», 1947, стр. 64—65.

² Там же, стр. 66—67.

А. Белкина, Ф. Евнина, Я. Билинкиса и других). Но во всех этих работах преобладают историко-литературные и историко-социологические анализы творчества Достоевского и отраженной в нем социальной действительности. Проблемы собственно поэтики трактуются, как правило, лишь попутно (хотя в некоторых из этих работ даются ценные, но разрозненные наблюдения над отдельными сторонами художественной формы Достоевского).

С точки зрения нашего тезиса особый интерес представляет книга В. Шкловского «За и против. Заметки о Достоевском»¹.

В. Шкловский исходит из положения, выдвинутого впервые Л. Гроссманом, что именно спор, борьба идеологических голосов лежит в самой основе художественной формы произведений Достоевского, в основе его стиля. Но Шкловского интересует не столько полифоническая форма Достоевского, сколько исторические (эпохальные) и жизненно-биографические источники самого идеологического спора, эту форму породившего. В своей полемической заметке «Против» сам он так определяет сущность своей книги:

«Особенностью моей работы является не подчеркивание этих стилистических особенностей, которые я считаю самоочевидными, — их подчеркнул сам Достоевский в «Братьях Карамазовых», назвав одну из книг романа «Pro и contra». Я пытался объяснить в книге другое: чем вызван тот спор, следом которого является литературная форма Достоевского, и одновременно, в чем всемирность романов Достоевского, то есть кто сейчас заинтересован этим спором»².

Привлекая большой и разнообразный исторический, историко-литературный и биографический материал, В. Шкловский в свойственной ему очень живой и острой форме раскрывает спор исторических сил, голосов эпохи — социальных, политических, идеоло-

¹ Виктор Шкловский. За и против. Заметки о Достоевском. М., «Советский писатель», 1957.

² «Вопросы литературы», 1960, № 4, стр. 98.

гических, проходящий через все этапы жизненного и творческого пути Достоевского, проникающий во все события его жизни и организующий и форму и содержание всех его произведений. Этот спор так и остался незавершенным для эпохи Достоевского и для него самого. «Так умер Достоевский, ничего не решив, избегая развязок и не примирясь со стеной»¹.

Со всем этим можно согласиться (хотя с отдельными положениями В. Шкловского можно, конечно, и спорить). Но здесь мы должны подчеркнуть, что если Достоевский умер, «ничего не решив» из поставленных эпохой идеологических вопросов, то он умер, создав новую форму художественного видения — полифонический роман; который сохраняет свое художественное значение и тогда, когда эпоха со всеми ее противоречиями отошла в прошлое.

В книге В. Шкловского имеются ценные наблюдения, касающиеся и вопросов поэтики Достоевского. С точки зрения нашего тезиса интересны два его наблюдения.

Первое из них касается некоторых особенностей творческого процесса и черновых планов Достоевского.

«Федор Михайлович любил набрасывать планы вещей; еще больше любил развивать, обдумывать и усложнять планы и не любил заканчивать рукописи...

Конечно, не от «спешки», так как Достоевский работал со многими черновиками, «вдохновляясь ею (сценой. — В. Ш.) по несколько раз» (1858 г. Письмо к М. Достоевскому). Но планы Достоевского в самой своей сущности содержат недовершенность, как бы опровергнуты.

Полагаю, что времени у него не хватало не потому, что он подписывал слишком много договоров и сам оттяпывал заканчивание произведения. Пока оно оставалось многопланым и многоголосым, пока люди в нем спорили, не приходило отчаяние от отсутствия решения.

¹ Виктор Шкловский. За и против, стр. 258.

Конец романа означал для Достоевского обвал новой Вавилонской башни»¹.

Это очень верное наблюдение. В черновиках Достоевского полифоническая природа его творчества и принципиальная незавершенность его диалогов раскрываются в сырой и обнаженной форме. Вообще творческий процесс у Достоевского, как он отразился в его черновиках, резко отличен от творческого процесса других писателей (например, Л. Толстого). Достоевский работает не над объектными образами людей, и ищет он не объектных речей для персонажей (характерных и типических), ищет не выразительных, наглядных, завершающих авторских слов, — он ищет прежде всего предельно однозначные и как бы независимые от автора слова для героя, выражающие не его характер (или его типичность) и не его позицию в данных жизненных обстоятельствах, а его последнюю смысловую (идеологическую) позицию в мире, точку зрения на мир, а для автора и как автор он ищет провоцирующие, дразнящие, испытывающие, диалогизирующие слова и сюжетные положения. В этом глубокое своеобразие творческого процесса Достоевского². Изучение под этим углом зрения его черновых материалов — интересная и важная задача.

В приведенной нами цитате Шкловский задевает сложный вопрос о принципиальной незавершенности полифонического романа. В романах Достоевского мы действительно наблюдаем своеобразный конфликт

¹ Виктор Шкловский. За и против, стр. 171—172.

² Аналогично характеризует творческий процесс Достоевского и А. В. Луначарский: «...Достоевскому, — если не при окончательном выполнении романа, то при первоначальном его замысле, при постепенном его росте, — вряд ли был присущ заранее установленный конструктивный план... скорее мы имеем здесь дело действительно с полифонизмом типа сочетания, переплетения абсолютно-свободных личностей. Достоевский, может быть, сам был до крайности и с величайшим напряжением заинтересован, к чему же приведет в конце концов идеологический и этический конфликт созданных им (или, точнее, создавшихся в нем) воображаемых лиц» («Ф. М. Достоевский в русской критике», стр. 405).

между внутренней незавершенностью героев и диалога и внешней (в большинстве случаев композиционно-сюжетной) законченностью каждого отдельного романа. Мы не можем здесь углубляться в эту трудную проблему. Скажем только, что почти все романы Достоевского имеют условно-литературный, условно-монологический конец (особенно характерен в этом отношении конец «Преступления и наказания»). В сущности, только «Братья Карамазовы» имеют вполне полифоническое окончание, но именно поэтому с обычной, то есть монологической, точки зрения роман остался незаконченным.

Не менее интересно и второе наблюдение В. Шкловского. Оно касается диалогической природы всех элементов романной структуры у Достоевского.

«Не только герои спорят у Достоевского, отдельные элементы сюжетного развертывания как бы находятся во взаимном противоречии: факты по-разному разгадываются, психология героев оказывается самопротиворечивой; эта форма является результатом сущности»¹.

Действительно, существенная диалогичность Достоевского вовсе не исчерпывается теми внешними, композиционно выраженными диалогами, которые ведут его герои. Полифонический роман весь сплошь диалогичен. Между всеми элементами романной структуры существуют диалогические отношения, то есть они контрапунктически противопоставлены. Ведь диалогические отношения — явление гораздо более широкое, чем отношения между репликами композиционно выраженного диалога, это — почти универсальное явление, пронизывающее всю человеческую речь и все отношения и проявления человеческой жизни, вообще все, что имеет смысл и значение.

Достоевский сумел прослушать диалогические отношения повсюду, во всех проявлениях осознанной и

¹ В. Шкловский. За и против, стр. 223.

осмысленной человеческой жизни; где начинается сознание, там для него начинается и диалог. Только чисто механические отношения не диалогичны, и Достоевский категорически отрицал их значение для понимания и истолкования жизни и поступков человека (его борьба с механическим материализмом, с модным физиологизмом, с Клодом Бернаром, с теорией среды и т. п.). Поэтому все отношения внешних и внутренних частей и элементов романа носят у него диалогический характер, и целое романа он строил как «большой диалог». Внутри этого «большого диалога» звучали, освещая и сгущая его, композиционно выраженные диалоги героев, и, наконец, диалог уходит внутрь, в каждое слово романа, делая его двуголосым, в каждый жест, в каждое мимическое движение лица героя, делая его перебойным и надрывным; это уже «микродиалог», определяющий особенности словесного стиля Достоевского.

*

Последнее явление в области литературы о Достоевском, на котором мы остановимся в настоящем обзоре, — сборник Института мировой литературы Академии наук СССР «Творчество Ф. М. Достоевского» (1959).

Почти во всех работах советских литературоведов, включенных в этот сборник, имеется немало и отдельных ценных наблюдений и более широких теоретических обобщений по вопросам поэтики Достоевского¹, но для нас, с точки зрения нашего тезиса, наибольший интерес представляет большая работа Л. П. Гроссмана «Достоевский-художник», а внутри этой работы — второй раздел ее, «Законы композиции».

В своей новой работе Л. Гроссман расширяет, углубляет и обогащает новыми наблюдениями те концепции, которые он развивал уже в 20-е годы и которые были нами проанализированы выше.

¹ Большинство авторов сборника не разделяет концепции полифонического романа.

В основе композиции каждого романа Достоевского, по Гроссману, лежит «принцип двух или нескольких встречающихся повестей», которые контрастно восполняют друг друга и связаны по музыкальному принципу полифонии.

Вслед за Вогюэ и Вячеславом Ивановым, которых он сочувственно цитирует, Гроссман подчеркивает музыкальный характер композиции Достоевского.

Приведем эти наиболее для нас интересные наблюдения и выводы Гроссмана.

«Сам Достоевский указывал на такой композиционный ход (музыкального типа. — М. Б.) и провел однажды аналогию между своей конструктивной системой и музыкальной теорией «переходов» или противопоставлений. Он писал в то время повесть из трех глав, различных по содержанию, но внутренне единых. Первая глава — монолог, полемический и философский, вторая — драматический эпизод, подготовляющий в третьей главе катастрофическую развязку. Можно ли печатать эти главы отдельно? — спрашивает автор. Они ведь внутренне перекликаются, звучат разными, но неразрывными мотивами, допускающими органическую смену тональностей, но не их механическое рассечение. Так можно расшифровать краткое, но многозначительное указание Достоевского в письме к брату по поводу предстоящего опубликования «Записок из подполья» в журнале «Время»: «Повесть разделяется на 3 главы... В 1-й главе может быть листа 1½... Неужели ее печатать отдельно? Над ней насмеются, тем более что без остальных 2-х (главных) она теряет весь свой сок. Ты понимаешь, что такое *переход* в музыке. Точно так и тут. В 1-й главе, по-видимому, болтовня; но вдруг эта болтовня в последних 2-х главах разрешается неожиданной катастрофой» (Письма, 1, стр. 365).

Здесь Достоевский с большой тонкостью переносит в план литературной композиции закон музыкального перехода из одной тональности в другую. Повесть строится на основах художественного контрапункта. Психологическая пытка падшей девушки

во второй главе отвечает оскорблению, полученному ее мучителем в первой, и в то же время противоположна по своей безответности ощущению его уязвленного и озлобленного самолюбия. Это и есть пункт против пункта (*punctum contra punctum*). Это разные голоса, поющие различно на одну тему. Это и есть «многоголосье», раскрывающее многообразие жизни и многосложность человеческих переживаний. «Всё в жизни контрапункт, т. е. противоположность», — говорил в своих «Записках» один из любимейших композиторов Достоевского — М. И. Глинка»¹.

Это очень верные и тонкие наблюдения Л. Гроссмана над музыкальной природой композиции у Достоевского. Транспонируя с языка музыкальной теории на язык поэтики положение Глинки о том, что все в жизни контрапункт, можно сказать, что для Достоевского все в жизни диалог, то есть диалогическая противоположность. Да и по существу с точки зрения философской эстетики контрапунктические отношения в музыке являются лишь музыкальной разновидностью понятых широко диалогических отношений.

Л. Гроссман заключает приведенные нами наблюдения так:

«Это и было осуществлением открытого романистом закона «какой-то другой повести», трагической и страшной, врывающейся в протокольное описание действительной жизни. Согласно его поэтике, такие две фабулы могут восполняться сюжетно и другими, что нередко создает известную многопланность романов Достоевского. Но принцип двухстороннего освещения главной темы остается господствующим. С ним связано не раз изучавшееся у Достоевского явление «двойников», несущих в его концепциях функцию, важную не только идейно и психологически, но и композиционно»².

¹ Сборник «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 341—342.

² Там же, стр. 342.

Таковы ценные наблюдения Л. Гроссмана. Они особенно интересны для нас потому, что Гроссман, в отличие от других исследователей, подходит к полифонии Достоевского со стороны композиции. Его интересует не столько идеологическая многоголосость романов Достоевского, сколько собственно композиционное применение контрапункта, связывающего разные повести, включенные в роман, разные фабулы, разные планы.



Такова интерпретация полифонического романа Достоевского в той части литературы о нем, которая вообще ставила проблемы его поэтики. Большинство критических и историко-литературных работ о нем до сих пор еще игнорируют своеобразие его художественной формы и ищут это своеобразие в его содержании — в темах, идеях, отдельных образах, изъятых из романов и оцененных только с точки зрения их жизненного содержания. Но ведь при этом неизбежно обедняется и само содержание: в нем утрачивается самое существенное — то новое, что увидел Достоевский. Не понимая новой формы видения, нельзя правильно понять и то, что впервые увидено и открыто в жизни при помощи этой формы. Художественная форма, правильно понятая, не оформляет уже готовое и найденное содержание, а впервые позволяет его найти и увидеть.

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

Но сознание критиков и исследователей до сих пор поработает идеология героев Достоевского. Ху-

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

Глава вторая

ГЕРОЙ И ПОЗИЦИЯ АВТОРА ПО ОТНОШЕНИЮ К ГЕРОЮ В ТВОРЧЕСТВЕ ДОСТОЕВСКОГО

Мы выставили тезис и дали несколько монологический — в свете нашего тезиса — обзор наиболее существенных попыток определения основной особенности творчества Достоевского. В процессе этого критического анализа мы уяснили нашу точку зрения. Теперь мы должны перейти к более подробному и доказательному развитию ее на материале произведений Достоевского.

Мы остановимся последовательно на трех моментах нашего тезиса: на относительной свободе и самостоятельности героя и его голоса в условиях полифонического замысла, на особой постановке идеи в нем и, наконец, на новых принципах связи, образующих целое романа. Настоящая глава посвящена герою.

Герой интересует Достоевского не как явление действительности, обладающее определенными и твердыми социально-типическими и индивидуально-характерологическими признаками, не как определенный облик, слагающийся из черт односмысленных и объективных, в своей совокупности отвечающих на вопрос «кто он?». Нет, герой интересует Достоевского как особая точка зрения на мир и на

себя самого, как смысловая и оценивающая позиция человека по отношению к себе самому и по отношению к окружающей действительности. Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для себя самого.

Это очень важная и принципиальная особенность восприятия героя. Герой, как точка зрения, как взгляд на мир и на себя самого, требует совершенно особых методов раскрытия и художественной характеристики. Ведь то, что должно быть раскрыто и охарактеризовано, является не определенным бытием героя, не его твердым образом, но последним итогом его сознания и самосознания, в конце концов последним словом героя о себе самом и о своем мире.

Следовательно, теми элементами, из которых складывается образ героя, служат не черты действительности — самого героя и его бытового окружения, — но значение этих черт для него самого, для его самосознания. Все устойчивые, объективные качества героя, его социальное положение, его социологическая и характерологическая типичность, его *habitus*, его душевный облик и даже самая его наружность, то есть все то, что обычно служит автору для создания твердого и устойчивого образа героя — «кто он», у Достоевского становится объектом рефлексии самого героя, предметом его самосознания; предметом же авторского видения и изображения оказывается самая функция этого самосознания. В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности, лишь одною из черт его целостного образа, здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания. Автор не оставляет для себя, то есть только в своем кругозоре, ни одного существенного определения, ни одного признака, ни одной черточки героя: он все вводит в кругозор самого героя, бросает в тигель его самосознания. В кругозоре же автора как предмет видения и изображения остается это чистое самосознание в его целом.

• Уже в первый, «гоголевский период» своего творчества Достоевский изображает не «бедного чиновника», но самосознание бедного чиновника (Девушкин, Голядкин, даже Прохарчин).¹ То, что было дано в кругозоре Гоголя как совокупность объективных черт, слагающихся в твердый социально-характерологический облик героя, вводится Достоевским в кругозор самого героя и здесь становится предметом его мучительного самосознания; даже самую наружность «бедного чиновника», которую изображал Гоголь, Достоевский заставляет самого героя созерцать в зеркале¹. Но благодаря этому все твердые черты героя, оставаясь содержательно теми же самыми, переведенные из одного плана изображения в другой, приобретают совершенно иное художественное значение: они уже не могут завершить и закрыть героя, построить его цельный образ, дать художественный ответ на вопрос: «кто он?». Мы видим не кто он есть, а как он осознает себя, наше художественное видение оказывается уже не перед действительностью героя, а перед чистой функцией осознания им этой действительности. Так гоголевский герой становится героем Достоевского².

¹ Девушкин, идя к генералу, видит себя в зеркале: «Оторопел так, что и губы трясутся и ноги трясутся. Да и было отчего, маточка. Во-первых, совестно; я взглянул направо в зеркало, так просто было отчего с ума сойти от того, что я там увидел... Его превосходительство тотчас обратили внимание на фигуру мою и на мой костюм. Я вспомнил, что я видел в зеркале: я бросился ловить пуговку!» (Ф. М. Достоевский. Собрание сочинений в десяти томах, т. I. М., Гослитиздат, 1956—1958, стр. 186. Цитаты из художественных произведений Достоевского, за исключением специально оговоренных случаев, приводятся в дальнейшем по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы).

Девушкин видит в зеркале то, что изображал Гоголь, описывая наружность и вицмундир Акакия Акакиевича, но что сам Акакий Акакиевич не видел и не осознавал; функцию зеркала выполняет и постоянная мучительная рефлексия героев над своей наружностью, а для Голядкина — его двойник.

² Достоевский неоднократно дает внешние портреты своих героев и от автора, от рассказчика или через других действующих лиц. Но эти внешние портреты не несут у него завершающей героя функции, не создают твердого и предопределяющего

Можно было бы дать такую несколько упрощенную формулу того переворота, который произвел молодой Достоевский 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 завершленную целостную действительность его он превратил в материал его самосознания. Недаром Достоевский заставляет Макара Девушкина читать гоголевскую «Шинель» и воспринимать ее как повесть о себе самом, как «пашквиль» на себя; этим он буквально вводит автора в кругозор героя.

Достоевский произвел как бы в маленьком масштабе коперниковский переворот, сделав моментом самоопределения героя то, что было твердым и завершающим авторским определением. Гоголевский мир, мир «Шинели», «Носа», «Невского проспекта», «Записок сумасшедшего», содержательно остался тем же в первых произведениях Достоевского — в «Бедных людях» и в «Двойнике». 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. Доминанта всего художественного видения и построения переместилась, и весь мир стал выглядеть по-новому, между тем как существенно нового, негоголевого, материала почти не было внесено Достоевским¹.

образа. Функции той или иной черты героя не зависят, конечно, только от элементарных художественных методов раскрытия этой черты (путем самохарактеристики героя, от автора, косвенным путем и т. п.).

¹ В пределах того же гоголевского материала остается и «Прохарчин». В этих пределах оставались, по-видимому, и уничтоженные Достоевским «Сбритые бакенбарды». Но здесь Достоевский почувствовал, что его новый принцип на том же гоголевском материале явится уже повторением и что необходимо овладеть содержательно новым материалом. В 1846 году он пишет брату: «Я не пишу и *«Сбритых бакенбард»*. Я все бросил.

Не только действительность самого героя, но и окружающий его внешний мир и быт вовлекаются в процесс самосознания, переводятся из авторского кругозора в кругозор героя. Они уже не лежат в одной плоскости с героем, рядом с ним и вне его в едином авторском мире, а потому они и не могут быть определяющими героя каузальными и генетическими факторами, не могут нести в произведении объясняющей функции. Рядом с самосознанием героя, вобравшим в себя весь предметный мир, в той же плоскости может быть лишь другое сознание, рядом с его кругозором — другой кругозор, рядом с его точкой зрения на мир — другая точка зрения на мир. Всепоглощающему сознанию героя автор может противопоставить лишь один объективный мир — мир других равноправных с ним сознаний.

Нельзя истолковывать самосознание героя в социально-характерологическом плане и видеть в нем лишь новую черту героя, усматривать, например, в Девушкине или Голядкине гоголевского героя плюс самосознание. Так именно и воспринял Девушкина Белинский. Он приводит место с зеркалом и оторвавшейся пуговицей, которое его поразило, но он не улавливает его художественно-формального значения: самосознание для него лишь обогащает образ «бедного человека» в гуманном направлении, укладываясь рядом с другими чертами в твердом образе героя, построенном в обычном авторском кругозоре. Может быть, это и помешало Белинскому правильно оценить «Двойника».

Самосознание, как художественная доминанта построения героя, не может лечь рядом с

Ибо все это есть ничто иное, как повторение старого, давно уже мною сказанного. Теперь более оригинальные, живые и светлые мысли просятся из меня на бумагу. Когда я дописал «Сбитые бакенбарды» до конца, все это представилось мне само собою. В моем положении однообразие — гибель» (Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М.—Л., Госиздат, 1928, стр. 100). Он принимается за «Неточку Незванову» и «Хозяюку», то есть пытается внести свой новый принцип в другую область пока еще гоголевского же мира («Портрет», отчасти «Страшная месть»).

другими чертами его образа, оно вбирает эти черты в себя как свой материал и лишает их всякой определяющей и завершающей героя силы.

Самосознание можно сделать доминантой в изображении всякого человека. Но 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». И «мечтательство» и «подпольность» — социально-характерологические черты людей, но они отвечают художественной доминанте Достоевского. Сознание не воплощенного и не могущего воплотиться мечтателя и подпольного человека является настолько благоприятною почвою для творческой установки Достоевского, что позволяет ему как бы слить художественную доминанту изображения с жизненно-характерологической доминантой изображаемого человека.

«О, если бы я ничего не делал только из лени. Господи, как бы тогда я себя уважал. Уважал бы именно потому, что хоть лень я в состоянии иметь в себе; хоть одно свойство было бы во мне как будто и положительное, в котором я бы и сам был уверен. Вопрос: кто такой? Ответ: лентяй; да ведь это приятно было бы слышать о себе. Значит, положительно определен, значит, есть что сказать обо мне. «Лентяй!» — да ведь это званье и назначенье, это карьера-с» (IV, 147).

«Человек из подполья» не только растворяет в себе все возможные твердые черты своего облика, делая их предметом рефлексии, но у него уже и нет этих черт, нет твердых определений, о нем нечего сказать, он фигурирует не как человек жизни, а как субъект сознания и мечты. И для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его; нет, видение автора направлено именно на его

самосознание и на безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания. Поэтому-то жизненно-характерологическое определение «человека из подполья» и художественная доминанта его образа сливаются воедино.

Только у классицистов, только у Расина можно еще найти столь глубокое и полное совпадение формы героя с формой человека, доминанты построения образа с доминантой характера. Но это сравнение с Расином звучит как парадокс, ибо действительно слишком различен материал, на котором в том и другом случае осуществляется эта полнота художественной адекватности. Герой Расина — весь бытие, устойчивое и твердое, как пластическое изваяние. Герой Достоевского — весь самосознание. Герой Расина — неподвижная и конечная субстанция, герой Достоевского — бесконечная функция. Герой Расина равен себе самому, герой Достоевского ни в один миг не совпадает с самим собою. Но художественно герой Достоевского так же точен, как и герой Расина.

Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, уже само по себе достаточно, чтобы разложить монологическое единство художественного мира, но при условии, что герой как самосознание действительно изображается, а не выражается, то есть не сливается с автором, не становится рупором для его голоса, при том условии, следовательно, что акценты самосознания героя действительно объективированы и что в самом произведении дана дистанция между героем и автором. Если же пуповина, соединяющая героя с его творцом, не обрезана, то перед нами не произведение, а личный документ.

Произведения Достоевского в этом смысле глубоко объективны, и потому самосознание героя, став доминантой, разлагает монологическое единство произведения (не нарушая, конечно, художественного единства нового, не монологического типа). Герой становится относительно свободным и самостоятельным, ибо все то, что делало его в авторском замысле определенным, так сказать приговоренным, что ква-

лифицировало его раз и навсегда как законченный образ действительности, — теперь все это функционирует уже не как завершающая его форма, а как материал его самосознания.

В монологическом замысле герой закрыт, и его смысловые границы строго очерчены: он действует, переживает, мыслит и сознает в пределах того, что он есть, то есть в пределах своего как действительность определенного образа; он не может перестать быть самим собою, то есть выйти за пределы своего характера, своей типичности, своего темперамента, не нарушая при этом монологического авторского замысла о нем. Такой образ строится в объективном по отношению к сознанию героя авторском мире; построение этого мира — с его точками зрения и завершающими определениями — предполагает устойчивую позицию вовне, устойчивый авторский кругозор. Самосознание героя включено в недоступную ему изнутри твердую оправу определяющего и изображающего его авторского сознания и дано на твердом фоне внешнего мира.

Достоевский отказывается от всех этих монологических предпосылок. Все то, что автор-монологист оставлял за собою, употребляя для создания последнего единства произведения и изображенного в нем мира, Достоевский отдает своему герою, превращая все это в момент его самосознания.

О герое «Записок из подполья» нам буквально нечего сказать, чего он не знал бы уже сам: его типичность для своего времени и для своего социального круга, трезвое психологическое или даже психопатологическое определение его внутреннего облика, характерологическая категория его сознания, его комизм и его трагизм, все возможные моральные определения его личности и т. п. — все это он, по замыслу Достоевского, отлично знает сам и упорно и мучительно рассасывает все эти определения изнутри. Точка зрения извне как бы заранее обессилена и лишена завершающего слова.

Так как в этом произведении доминанта изображения наиболее адекватно совпадает с доминантой

изображаемого, то это формальное задание автора находит очень ясное содержательное выражение. «Человек из подполья» более всего думает о том, что о нем думают и могут думать другие, он стремится забежать вперед каждому чужому сознанию, каждой чужой мысли о нем, каждой точке зрения на него. При всех существенных моментах своих признаний он старается предвосхитить возможное определение и оценку его другими, угадать смысл и тон этой оценки и старается тщательно сформулировать эти возможные чужие слова о нем, перебивая свою речь воображаемыми чужими репликами.

«— И это не стыдно, и это не унижительно! — может быть, скажете вы мне, презрительно покачивая головами. — Вы жаждете жизни и сами разрешаете жизненные вопросы логической путаницей... В вас есть и правда, но в вас нет целомудрия; вы из самого мелкого тщеславия несете вашу правду на показ, на позор, на рынок... Вы действительно хотите что-то сказать, но из боязни прячете ваше последнее слово, потому что у вас нет решимости его высказать, а только трусливое нахальство. Вы хвалитесь сознанием, но вы только колеблетесь, потому что хоть ум у вас и работает, но сердце ваше развратом помрачено, а без чистого сердца — полного, правильного сознания не будет. И сколько в вас назойливости, как вы напрашиваетесь, как вы кривляетесь! Ложь, ложь и ложь!

Разумеется, все эти ваши слова я сам сочинил. Это тоже из подполья. Я там сорок лет сряду к этим вашим словам в щелочку прислушивался. Я их сам выдумал, ведь только это и выдумывалось. Не мудрено, что наизусть заучилось и литературную форму приняло...» (IV, 164—165).

Герой из подполья прислушивается к каждому чужому слову о себе, смотрит как бы во все зеркала чужих сознаний, знает все возможные преломления в них своего образа; он знает и свое объективное определение, нейтральное как к чужому сознанию, так и к собственному самосознанию, учитывает точку

зрения «третьего». Но он знает также, что все эти определения, как пристрастные, так и объективные, находятся у него в руках и не завершают его именно потому, что он сам сознает их; он может выйти за их пределы и сделать их неадекватными. Он знает, что последнее слово за ним, и во что бы то ни стало стремится сохранить за собой это последнее слово о себе, слово своего самосознания, чтобы в нем стать уже не тем, что он есть. Его самосознание живет своей незавершенностью, своей незакрытостью и нерешенностью.

И это не только характерологическая черта самосознания «человека из подполья», это и доминанта построения его образа автором. Автор действительно оставляет за своим героем последнее слово. Именно оно или, точнее, тенденция к нему и нужна автору для его замысла. Он строит героя не из чужих для него слов, не из нейтральных определений, он строит не характер, не тип, не темперамент, вообще не объектный образ героя, а именно слово героя о себе самом и о своем мире.

Герой Достоевского не объектный образ, а полновесное слово, чистый голос; мы его не видим, мы его слышим; все же, что мы видим и знаем помимо его слова, не существенно и поглощается словом, как его материал, или остается вне его, как стимулирующий и провоцирующий фактор. Мы убедимся далее, что вся художественная конструкция романа Достоевского направлена на раскрытие и уяснение этого слова героя и несет по отношению к нему провоцирующие и направляющие функции. Эпитет «жестокый талант», данный Достоевскому Н. К. Михайловским, имеет под собою почву, хотя и не столь простую, как она представлялась Михайловскому. Своего рода моральные пытки, которым подвергает своих героев Достоевский, чтобы добиться от них слова самосознания, доходящего до своих последних пределов, позволяют растворить все вещное и объектное, все твердое и неизменное, все внешнее и нейтральное в изображении человека в сфере его самосознания и самовысказывания.

Чтобы убедиться в художественной глубине и тонкости провоцирующих художественных приемов Достоевского, достаточно сравнить его с недавними увлеченнейшими подражателями «жесточкого таланта» — с немецкими экспрессионистами: с Корнфельдом, Верфелем и другими. Дальше провоцирования истерик и всяких истерических исступлений в большинстве случаев они не умеют пойти, так как не умеют создать той сложнейшей и тончайшей социальной атмосферы вокруг героя, которая заставляет его диалогически раскрываться и уясняться, ловить аспекты себя в чужих сознаниях, строить лазейки, оттягивая и этим обнажая свое последнее слово в процессе напряженнейшего взаимодействия с другими сознаниями. Художественно наиболее сдержанные, как Верфель, создают символическую обстановку для этого самораскрытия героя. Такова, например, сцена суда в «Человеке из зеркала» («Spiegelmensch») Верфеля, где герой судит себя сам, а судья ведет протокол и вызывает свидетелей.

Доминанта самосознания в построении героя верно уловлена экспрессионистами, но заставить это самосознание раскрыться спонтанно и художественно убедительно они не умеют. Получается или нарочитый и грубый эксперимент над героем, или символическое действие.

Самоуяснение, самораскрытие героя, слово его о себе самом, не predeterminedное его нейтральным образом, как последняя цель построения, действительно иногда делает установку автора «фантастической» и у самого Достоевского. Правдоподобие героя для Достоевского — это правдоподобие внутреннего слова его о себе самом во всей его чистоте, но, чтобы его услышать и показать, чтобы ввести его в кругозор другого человека, требуется нарушение законов этого кругозора, ибо нормальный кругозор вмещает объектный образ другого человека, но не другой кругозор в его целом. Приходится искать для автора какую-то внекругозорную фантастическую точку.

Вот что говорит Достоевский в авторском предисловии к «Кроткой»:

«Теперь о самом рассказе. Я озаглавил его «фантастическим», тогда как считаю его сам в высшей степени реальным. Но фантастическое тут есть действительно, и именно в самой форме рассказа, что и нахожу нужным пояснить предварительно.

Дело в том, что это не рассказ и не записки. Представьте себе мужа, у которого лежит на столе жена, самоубийца, несколько часов перед тем выброшенная из окошка. Он в смятении и еще не успел собрать своих мыслей. Он ходит по своим комнатам и старается осмыслить случившееся, «собрать свои мысли в точку». Притом это закоренелый ипохондрик, из тех, кто говорят сами с собою. Вот он и говорит сам с собою, рассказывает дело, *уясняет* себе его. Несмотря на кажущуюся последовательность речи, он несколько раз противоречит себе, и в логике и в чувствах. Он и оправдывает себя, и обвиняет ее, и пускается в посторонние разъяснения: тут и грубость мысли и сердца, тут и глубокое чувство. Мало-помалу он действительно *уясняет* себе дело и собирает «мысли в точку». Ряд вызванных им воспоминаний неотразимо приводит его наконец к *правде*; правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его. Истина открывается несчастному довольно ясно и определительно, по крайней мере для него самого.

Вот тема. Конечно, процесс рассказа продолжается несколько часов, с урывками и перемижками, и в форме сбивчивой: то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности. Если б мог подслушать его и все записать за ним стенограф, то вышло бы несколько шершавее, необделаннее, чем представлено у меня, но, сколько мне кажется, психологический порядок, может быть, и остался бы тот же самый. Вот это предположение о записавшем все стенографе (после которого я обделал бы записанное) и есть то, что я называю в этом

рассказе фантастическим. Но отчасти подобное уже не раз допускалось в искусстве: Виктор Гюго, например, в своем шедевре «Последний день приговоренного к смертной казни» употребил почти такой же прием, и хоть и не вывел стенографа, но допустил еще большую неправдоподобность, предположив, что приговоренный к казни может (и имеет время) вести записки не только в последний день свой, но даже в последний час и буквально в последнюю минуту. Но не допусти он этой фантазии, не существовало бы и самого произведения — самого реальнейшего и самого правдивейшего произведения из всех им написанных» (X, 378—379).

Мы привели это предисловие почти полностью ввиду исключительной важности высказанных здесь положений для понимания творчества Достоевского: та «правда», к которой должен прийти и наконец действительно приходит герой, уясняя себе самому события, для Достоевского, по существу, может быть только правдой собственного сознания. Она не может быть нейтральной к самосознанию. В устах другого содержательно то же самое слово, то же определение приобрело бы иной смысл, иной тон и уже не было бы правдой. Только в форме исповедального самовысказывания может быть, по Достоевскому, дано последнее слово о человеке, действительно адекватное ему.

Но как ввести это слово в рассказ, не разрушая самости слова, а в то же время не разрушая и ткани рассказа, не снижая рассказа до простой мотивировки введения исповеди? Фантастическая форма «Кроткой» является лишь одним из решений этой проблемы, ограниченным притом пределами повести. Но какие художественные усилия необходимы были Достоевскому для того, чтобы заместить функции фантастического стенографа в целом многоголосом романе!

Дело здесь, конечно, не в прагматических трудностях и не во внешних композиционных приемах. Толстой, например, спокойно вводит предсмертные мысли героя, последнюю вспышку его сознания с его по-

следним словом непосредственно в ткань рассказа прямо от автора (уже в «Севастопольских рассказах»; особенно показательны поздние произведения: «Смерть Ивана Ильича», «Хозяин и работник»). Для Толстого не возникает самой проблемы; ему не приходится оговаривать фантастичность своего приема. Мир Толстого монолитно монологичен; слово героя заключено в твердую оправу авторских слов о нем. В оболочке чужого (авторского) слова дано и последнее слово героя; самосознание героя — только момент его твердого образа и, в сущности, предопределено этим образом даже там, где тематически сознание переживает кризис и радикальнейший внутренний переворот («Хозяин и работник»). Самосознание и духовное перерождение остаются у Толстого в плане чисто содержательном и не приобретают формообразующего значения; этическая незавершенность человека до его смерти не становится структурно-художественной незавершенностью героя. Художественная структура образа Брежунова или Ивана Ильича ничем не отличается от структуры образа старого князя Болконского или Наташи Ростовской. Самосознание и слово героя не становятся доминантой его построения при всей их тематической важности в творчестве Толстого. Второй полноправный голос (рядом с авторским) не появляется в его мире; не возникает поэтому ни проблемы сочетания голосов, ни проблемы особой постановки авторской точки зрения. Монологически наивная точка зрения Толстого и его слово проникают повсюду, во все уголки мира и души, все подчиняя своему единству.

У Достоевского слово автора противостоит полноценному и беспримесно чистому слову героя. Поэтому-то и возникает проблема постановки авторского слова, проблема его формально-художественной позиции по отношению к слову героя. Проблема эта лежит глубже, чем вопрос о поверхностно-композиционном авторском слове и о поверхностно-композиционном же устранении его формой *Icherzählung* (рассказа от первого лица), введением рассказчика,

построением романа сценами и низведением авторского слова до простой ремарки. Все эти композиционные приемы устранения или ослабления композиционного авторского слова сами по себе еще не задевают существа проблемы; их подлинный художественный смысл может быть глубоко различен в зависимости от различных художественных заданий. Форма *Icherzählung* «Капитанской дочки» бесконечно далека от *Icherzählung* «Записок из подполья», даже если мы абстрактно отмыслим содержательное наполнение этих форм. Рассказ Гринева строится Пушкиным в твердом монологическом кругозоре, хотя этот кругозор никак не представлен внешнекомпозиционно, ибо нет прямого авторского слова. Но именно этот кругозор определяет все построение. В результате — твердый образ Гринева, образ, а не слово; слово же Гринева — элемент этого образа, то есть вполне исчерпывается характерологическими и сюжетно-прагматическими функциями. Точка зрения Гринева на мир и на события также является только компонентом его образа: он дан как характерная действительность, а вовсе не как непосредственно значащая, полновесная смысловая позиция. Непосредственная и прямая значимость принадлежит лишь авторской точке зрения, лежащей в основе построения, все остальное — лишь объект ее. Введение рассказчика также может несколько не ослаблять единовидящего и единознающего монолизма авторской позиции и несколько не усиливать смысловой весомости и самостоятельности слов героя. Таков, например, пушкинский рассказчик — Белкин.

Все эти композиционные приемы, таким образом, сами по себе еще не способны разрушить монологизм художественного мира. Но у Достоевского они действительно несут эту функцию, становясь орудием в осуществлении его полифонического художественного замысла. Мы увидим дальше, как и благодаря чему они осуществляют эту функцию. Здесь же нам важен пока самый художественный замысел, а не средства его конкретного осуществления.

• Самосознание, как художественная доминанта в построении образа героя, предполагает и радикально новую авторскую позицию по отношению к изображаемому человеку. • Повторяем, дело идет не об открытии каких-то новых черт или новых типов человека, которые могли бы быть открыты, увидены и изображены при обычном монологическом художественном подходе к человеку, то есть без радикального изменения авторской позиции. Нет, дело идет именно об открытии ~~такого~~ нового целостного аспекта человека — «личности» (Аскольдов) или «человека в человеке» (Достоевский), — которое возможно только при подходе к человеку с соответственно новой и целостной же авторской позицией. •

Постараемся неохотливо подробнее осветить эту целостную позицию, эту принципиально новую форму художественного видения человека.

• Уже в первом произведении Достоевского изображается как бы маленький бунт самого героя против заочного овнешняющего и завершающего подхода литературы к «маленькому человеку». Как мы уже отмечали, Макар Деушкин прочитал гоголевскую «Шинель» и был ею глубоко оскорблен лично. Он узнал себя в Акакии Акакиевиче и был возмущен тем, что подсмотрели его бедность, разобрали и описали всю его жизнь, определили его всего раз и навсегда, не оставили ему никаких перспектив. •

«Прячешься иногда, прячешься, скрываешься в том, чем не взял, боишься нос подчас показать — куда бы там ни было, потому что пересуда трепещешь, потому что из всего, что ни есть на свете, из всего тебе пасквиль сработают, и вот уж вся гражданская и семейная жизнь твоя по литературе ходит, все напечатано, прочитано, осмеяно, пересушено!» (I, 146).

Особенно возмутило Деушкина, что Акакий Акакиевич так и умер таким же, каким был.

Деушкин увидел себя в образе героя «Шинели»,

так сказать, сплошь исчисленным, измеренным и до конца определенным: вот ты весь здесь, и ничего в тебе больше нет, и сказать о тебе больше нечего. Он почувствовал себя безнадежно предрешенным и законченным, как бы умершим до смерти, и одновременно почувствовал и неправду такого подхода. Этот своеобразный «бунт» героя против своей литературной завершенности дан Достоевским в выдержанных примитивных формах сознания и речи Девушкина.

Серьезный, глубинный смысл этого бунта можно выразить так: нельзя превращать живого человека в безгласный объект заочного завершающего познания. В человеке всегда есть что-то, что только сам он может открыть в свободном акте самосознания и слова, что не поддается овнешняющему заочному определению. В «Бедных людях» Достоевский впервые и попытался показать, еще несовершенно и неясно, нечто внутренне незавершенное в человеке, чего Гоголь и другие авторы «повестей о бедном чиновнике» не могли показать со своих монологических позиций. Таким образом, уже в первом произведении Достоевский начинает нащупывать свою будущую радикально новую позицию по отношению к герою.

В последующих произведениях Достоевского герои уже не ведут литературной полемики с завершающими заочными определениями человека (правда, иногда это делает за них сам автор в очень тонкой пародийно-иронической форме), но все они яростно борются с такими определениями их личности в устах других людей. 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 завершен и еще не сказал своего последнего слова. Мы уже отмечали, как мучительно прислушивается «человек из подполья» ко всем действительным и возможным чужим словам о нем, как старается угадать

и предвосхитить все возможные чужие определения своей личности. Герой «Записок из подполья» — первый герой-идеолог в творчестве Достоевского. Одна из его основных идей, которую он выдвигает в своей полемике с социалистами, есть именно идея о том, что человек не является конечной и определенной величиной, на которой можно было бы строить какие-либо твердые расчеты; человек свободен и потому может нарушить любые навязанные ему закономерности.

Герой Достоевского всегда стремится разбить завершенную и как бы умерщвляющую его оправу чужих слов о нем. Иногда эта борьба становится важным трагическим мотивом его жизни (например, у Настасьи Филипповны).

У ведущих героев, протагонистов большого диалога, таких, как Раскольников, Соня, Мышкин, Ставрогин, Иван и Дмитрий Карамазовы, глубокое сознание своей незавершенности и нерешенности реализуется уже на очень сложных путях идеологической мысли, преступления или подвига¹.

Человек никогда не совпадает с самим собой. К нему нельзя применить формулу тождества: А есть А. По художественной мысли Достоевского, подлинная жизнь личности совершается как бы в точке этого несовпадения человека с самим собою, в точке выхода его за пределы всего, что он есть как вещное бытие, которое можно подсмотреть, определить и предсказать помимо его воли, «заочно». Подлинная жизнь личности доступна только диалогическому проникновению в нее, которому она сама ответно и свободно раскрывает себя.

¹ Эту внутреннюю незавершенность героев Достоевского как их ведущую особенность сумел верно понять и определить Оскар Уайльд. Вот что говорит об Уайльде Т. Л. Мотылева в своей работе «Достоевский и мировая литература»: «Уайльд видел главную заслугу Достоевского-художника в том, что он «никогда не объясняет своих персонажей полностью». Герои Достоевского, по словам Уайльда, «всегда поражают нас тем, что они говорят или делают, и хранят в себе до конца вечную тайну бытия» (сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 22).

Правда о человеке в чужих устах, не обращенная к нему диалогически, то есть заочная правда, становится унижающей и умерщвляющей его ложью, если касается его «святая святых», то есть «человека в человеке».

Приведем несколько высказываний героев Достоевского о заочных анализах человеческой души, выражающих ту же мысль.

В «Идиоте» Мышкин и Аглая обсуждают неудавшееся самоубийство Ипполита. Мышкин дает анализ глубинных мотивов его поступка. Аглая ему замечает:

«А с вашей стороны я нахожу, что все это очень дурно, потому что очень грубо так смотреть и судить душу человека, как вы судите Ипполита. У вас нежности нет: одна правда, стало быть — несправедливо» (VI, 484).

Правда оказывается несправедливой, если она касается каких-то глубин чужой личности.

Тот же мотив еще отчетливее, но несколько сложнее звучит в «Братьях Карамазовых» в разговоре Алеши с Лизой о капитане Снегиреве, растоптавшем предложенные ему деньги. Рассказав об этом поступке, Алеша дает анализ душевного состояния Снегирева и как бы предпрещает его дальнейшее поведение, предсказывая, что в следующий раз он обязательно возьмет деньги. Лиза на это замечает:

«Слушайте, Алексей Федорович, нет ли тут во всем этом рассуждении нашем, то есть вашем... нет, уж лучше нашем... нет ли тут презрения к нему, к этому несчастному... в том, что мы так его душу теперь разбираем, свысока точно, а? В том, что так наверно решили теперь, что он деньги примет, а?» (IX, 271—272).

Аналогичный мотив недопустимости чужого проникновения в глубины личности звучит в резких словах Ставрогина, которые он произносит в келье Тихона, куда пришел со своею «исповедью»:

«Слушайте, я не люблю шпионов и психо-

логов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут»¹.

Нужно отметить, что в данном случае в отношении Тихона Ставрогин совершенно неправ: Тихон подходит к нему как раз глубоко диалогически и понимает незавершенность его внутренней личности.

*

В самом конце своего творческого пути Достоевский в записной книжке так определяет особенности своего реализма:

«При полном реализме найти в человеке человека... Меня зовут психологом: не правда, я лишь реалист в высшем смысле, т. е. изображаю все глубины души человеческой»².

К этой замечательной формуле нам еще не раз придется возвращаться. Сейчас нам важно подчеркнуть в ней три момента.

Во-первых, Достоевский считает себя реалистом, а не субъективистом-романтиком, замкнутым в мире собственного сознания; свою новую задачу — «изобразить все глубины души человеческой» — он решает «при полном реализме», то есть видит эти глубины вне себя, в чужих душах.

Во-вторых, Достоевский считает, что для решения этой новой задачи недостаточен реализм в обычном смысле, то есть, по нашей терминологии, монологический реализм, а требуется особый подход к «человеку в человеке», то есть «реализм в высшем смысле».

В-третьих, Достоевский категорически отрицает, что он психолог.

На последнем моменте мы должны остановиться несколько подробнее.

¹ «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центархива РСФСР, 1922, стр. 13.

² «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 373.

К современной ему психологии — и в научной и в художественной литературе и в судебной практике — Достоевский относился отрицательно. Он видел в ней унижающее человека овеществление его души, сбрасывающее со счета ее свободу, незавершенность и ту особую неопределенность — нерешенность, которая является главным предметом изображения у самого Достоевского: ведь он всегда изображает человека на пороге последнего решения, в момент кризиса и незавершенного — и непредопределимого — поворота его души.

Достоевский постоянно и резко критиковал механистическую психологию, притом как ее прагматическую линию, основанную на понятиях естественности и пользы, так в особенности и ее физиологическую линию, сводящую психологию к физиологии. Он осмеивает ее и в романах. Вспомним хотя бы «бугорки на мозгу» в объяснениях Лебезятниковым душевного кризиса Катерины Ивановны («Преступление и наказание») или превращение имени Клода Бернара в бранный символ освобождения человека от ответственности — «бернары» Митеньки Карамазова («Братья Карамазовы»).

Но особенно показательна для понимания художественной позиции Достоевского критика им судебно-следственной психологии, которая в лучшем случае «палка о двух концах», то есть с одинаковой вероятностью допускает принятие взаимно исключающих решений, в худшем же случае — принижающая человека ложь.

В «Преступлении и наказании» замечательный следователь Порфирий Петрович — он-то и назвал психологию «палкой о двух концах» — руководствуется не ею, то есть не судебно-следственной психологией, а особой диалогической интуицией, которая и позволяет ему проникнуть в незавершенную и нерешенную душу Раскольникова. Три встречи Порфирия с Раскольниковым — это вовсе не обычные следовательские допросы; и не потому, что они проходят «не по форме» (что постоянно подчеркивает Порфирий), а потому, что они нарушают самые осно-

вы традиционного психологического взаимоотношения следователя и преступника (что подчеркивает Достоевский). Все три встречи Порфирия с Раскольниковым — подлинные и замечательные полифонические диалоги.

Самую глубокую картину ложной психологии на практике дают сцены предварительного следствия и суда над Дмитрием в «Братьях Карамазовых». И следователь, и судьи, и прокурор, и защитник, и экспертиза одинаково не способны даже приблизиться к незавершенному и нерешенному ядру личности Дмитрия, который, в сущности, всю свою жизнь стоит на пороге великих внутренних решений и кризисов. Вместо этого живого и прорастающего новой жизнью ядра они подставляют какую-то готовую определенность, «естественно» и «нормально» predeterminedенную во всех своих словах и поступках «психологическими законами». Все, кто судят Дмитрия, лишены подлинного диалогического подхода к нему, диалогического проникновения в незавершенное ядро его личности. Они ищут и видят в нем только фактическую, вещную определенность переживаний и поступков и подводят их под определенные уже понятия и схемы. Подлинный Дмитрий остается вне их суда (он сам себя будет судить).

Вот почему Достоевский и не считал себя психологом ни в каком смысле. Нам важна, конечно, не философско-теоретическая сторона его критики сама по себе: она не может нас удовлетворить и страдает прежде всего непониманием диалектики свободы и необходимости в поступках и сознании человека¹.

¹ В «Дневнике писателя» за 1877 год по поводу «Анны Карениной» Достоевский говорит:

«Ясно и понятно до очевидности, что зло таится в человеке глубже, чем предполагают лекаря-социалисты, что ни в каком устройстве общества не избегнете зла, что душа человеческая останется та же, что ненормальность и грех исходят из нее самой и что, наконец, законы духа человеческого столь еще неизвестны, столь неведомы науке, столь неопределенны и столь таинственны, что нет и не может быть еще ни лекарей,

Нам важна здесь самая устремленность его художественного внимания и новая форма его художественного видения внутреннего человека.

Здесь уместно подчеркнуть, что главный пафос всего творчества Достоевского, как со стороны его формы, так и со стороны содержания, есть борьба с овеществлением человека, человеческих отношений и всех человеческих ценностей в условиях капитализма. Достоевский, правда, не понимал с полной ясностью глубоких экономических корней овеществления, он, насколько нам известно, нигде не употребил самого термина «овеществление», но именно этот термин лучше всего выражает глубинный смысл его борьбы за человека. Достоевский с огромной проницательностью сумел увидеть проникновение этого овеществляющего обесценивания человека во все поры современной ему жизни и в самые основы человеческого мышления. В своей критике этого овеществляющего мышления он иногда «путал социальные адреса», по выражению В. Ермилова¹, обвинял, например, в нем всех представителей революционно-демократического направления и западного социализма, который он считал порождением капиталистического духа. Но, повторяем, нам важна здесь не отвлеченно-теоретическая и не публицистическая сторона его критики, а освобождающий и развеществляющий человека смысл его художественной формы.

Итак, новая художественная позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского — это всерьез осуществленная и до конца проведенная диалогическая позиция, которая утверждает самостоятельность, внутреннюю свободу, незавершенность и нерешенность героя. Герой для автора не «он» и не «я», а

ни даже судей окончательных, а есть тот, который говорит: «Мне отмщение и аз воздам» (Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 210).

¹ См. В. Ермилов. Ф. М. Достоевский. М., Гослитиздат, 1956.

полноценное «ты», то есть другое чужое полноправное «я» («ты еси»). Герой — субъект глубоко серьезного, настоящего, а не риторически разыгранного или литературно-условного, диалогического обращения. И диалог этот — «большой диалог» романа в его целом — происходит не в прошлом, а сейчас, то есть в настоящем творческого процесса¹. Это вовсе не стенограмма законченного диалога, из которого автор уже вышел и над которым он теперь находится как на высшей и решающей позиции: ведь это сразу превратило бы подлинный и незавершенный диалог в объектный и завершенный образ диалога, обычный для всякого монологического романа. Этот большой диалог у Достоевского художественно организован как незакрытое целое самой стоящей на пороге жизни.

Диалогическое отношение к герою осуществляется Достоевским в момент творческого процесса и в момент его завершения, входит в замысел его и, следовательно, остается и в самом готовом романе как необходимый формообразующий момент.

Слово автора о герое организовано в романах Достоевского, как слово о присутствующем, слышащем его (автора) и могущем ему ответить. Такая организация авторского слова в произведениях Достоевского вовсе не условный прием, а безусловная последняя позиция автора. В пятой главе нашей работы мы постараемся показать, что и своеобразие словесного стиля Достоевского определяется ведущим значением именно такого диалогически обращенного слова и ничтожною ролью монологически замкнутого и не ждущего ответа слова.

В замысле Достоевского герой — носитель полноценного слова, а не немой, безгласный предмет авторского слова. Замысел автора о герое — замысел о слове. Поэтому и слово автора о герое — слово о

¹ Ведь смысл «живет» не в том времени, в котором есть «вчера», «сегодня» и «завтра», то есть не в том времени, в котором «жили» герои и протекает биографическая жизнь автора.

слове. Оно ориентировано на героя как на слово и потому диалогически обращено к нему. Автор говорит всею конструкцией своего романа не о герое, а с героем. Да иначе и быть не может: только диалогическая, соучастная установка принимает чужое слово всерьез и способна подойти к нему как к смысловой позиции, как к другой точке зрения. Только при внутренней диалогической установке мое слово находится в теснейшей связи с чужим словом, но в то же время не сливается с ним, не поглощает его и не растворяет в себе его значимости, то есть сохраняет полностью его самостоятельность как слова. Сохранить же дистанцию при напряженной смысловой связи — дело далеко не легкое. Но дистанция входит в замысел автора, ибо только она обеспечивает подлинную объективность изображения героя.

Самосознание как доминанта построения образа героя требует создания такой художественной атмосферы, которая позволила бы его слову раскрыться и самоуясниться. Ни один элемент такой атмосферы не может быть нейтрален: все должно задевать героя за живое, провоцировать, вопрошать, даже полемизировать и издеваться, все должно быть обращено к самому герою, повернуто к нему, все должно ощущаться как слово о присутствующем, а не слово об отсутствующем, как слово «второго», а не «третьего» лица. Смысловая точка зрения «третьего», в районе которой строится устойчивый образ героя, разрушила бы эту атмосферу, поэтому она и не входит в творческий мир Достоевского; не потому, следовательно, что она ему недоступна (вследствие, например, автобиографичности героев или исключительно полемизма автора), но потому, что она не входит в творческий замысел его. Замысел требует сплошной диалогизации всех элементов построения. Отсюда и та кажущаяся нервность, крайняя издерганность и беспокойство атмосферы в романах Достоевского, которая для поверхностного взгляда закрывает тончайшую художественную рассчитанность, взвешенность и необходимость каждого тона, каждого

акцента, каждого неожиданного поворота событий, каждого скандала, каждой эксцентричности. В свете этого художественного задания только и могут быть поняты истинные функции таких композиционных элементов, как рассказчик и его тон, как композиционно выраженный диалог, как особенности рассказа от автора (там, где он есть) и др.

Такова относительная самостоятельность героев в пределах творческого замысла Достоевского. Здесь мы должны предупредить одно возможное недоразумение. Может показаться, что самостоятельность героя противоречит тому, что он всецело дан лишь как момент художественного произведения и, следовательно, весь с начала и до конца создан автором. Такого противоречия на самом деле нет. Свобода героев утверждается нами в пределах художественного замысла, и в этом смысле она так же создана, как и несвобода объектного героя. Но создать не значит выдумать. Всякое творчество связано как своими собственными законами, так и законами того материала, на котором оно работает. Всякое творчество определяется своим предметом и его структурой и потому не допускает произвола и, в сущности, ничего не выдумывает, а лишь раскрывает то, что дано в самом предмете. Можно прийти к верной мысли, но у этой мысли своя логика, и потому ее нельзя выдумать, то есть сделать с начала и до конца. Также не выдумывается и художественный образ, каков бы он ни был, так как и у него есть своя художественная логика, своя закономерность. Поставив себе определенное задание, приходится подчиниться его закономерности.

Герой Достоевского также не выдуман, как не выдуман герой обычного реалистического романа, как не выдуман романтический герой, как не выдуман герой классицистов. Но у каждого своя закономерность, своя логика, входящая в пределы авторской художественной воли, но не нарушимая для авторского произвола. Выбрав героя и выбрав доминанту его изображения, автор уже связан внутренней логикой выбранного, которую он и должен рас-

крыть в своем изображении. Логика самосознания допускает лишь определенные художественные способы своего раскрытия и изображения. Раскрыть и изобразить его можно лишь вопрошая и провоцируя, но не давая ему предreshающего и завершающего образа. Такой объектный образ не овладевает как раз тем, что задает себе автор как свой предмет.

Свобода героя, таким образом, — момент авторского замысла. Слово героя создано автором, но создано так, что оно до конца может развить свою внутреннюю логику и самостоятельность как чужое слово, как слово самого героя. Вследствие этого оно выпадает не из авторского замысла, а лишь из монологического авторского кругозора. Но разрушение этого кругозора как раз и входит в замысел Достоевского.



В своей книге «О языке художественной литературы» В. В. Виноградов приводит очень интересный, почти полифонический, замысел одного неоконченного романа Н. Г. Чернышевского. Он приводит его как пример стремления к максимально объективной конструкции образа автора. Роман Чернышевского имел в рукописи несколько названий, одно из которых «Перл создания». В предисловии к роману Чернышевский так раскрывает сущность своего замысла: «Написать роман без любви — без всякого женского лица — это вещь очень трудная. Но у меня была потребность испытать свои силы над делом, еще более трудным: написать роман чисто объективный, в котором не было бы никакого следа не только моих личных отношений, — даже никакого следа моих личных симпатий. В русской литературе нет ни одного такого романа. «Онегин», «Герой нашего времени» — вещи прямо субъективные; в «Мертвых душах» нет личного портрета автора или портретов его знакомых, но тоже внесены личные сим-

платни автора, в них-то и сила впечатления, производимого этим романом. Мне кажется, что для меня, человека сильных и твердых убеждений, труднее всего написать так, как писал Шекспир: он изображает людей и жизнь, не выказывая, как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами в таком смысле, как угодно кому из них. Отелло говорит «да», Яго говорит «нет» — Шекспир молчит, ему нет охоты высказывать свою любовь или нелюбовь к «да» или «нет». Понятно, я говорю о манере, а не о силе таланта... Ищите, кому я сочувствую или не сочувствую... Вы не найдете этого... В самом «Перле создания» каждое поэтическое положение рассматривается со всех четырех сторон, — ищите, какому взгляду я сочувствую или не сочувствую. Ищите, как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Вот истинный смысл заглавия «Перл создания» — тут, как в перламутре, все переливы цветов радуги. Но, как в перламутре, все оттенки только скользят, играют по фону снеговой белизны. Поэтому относите к моему роману стихи эпитафия:

Wie Schnee, so weiss,
Und kalt, wie Eis, —

второй ко мне.

«Белизна, как белизна снега» — в моем романе, «но холодность, как холодность льда» — в его авторе... быть холодным, как лед, — это было трудно для меня, человека, очень горячо любящего то, что я люблю. Я успел в этом. Потому вижу, что у меня есть настолько силы поэтического творчества, насколько нужно мне, чтобы быть романистом... Мои действующие лица — очень различные по выражению, какое приходится иметь их лицам... Думайте о каждом лице, как хотите: каждое говорит за себя: «на моей стороне полное право», — судите об этих сталкивающихся притязаниях. Я не сужу. Эти лица

хвалят друг друга, отрицают друг друга, — мне нет дела до этого»¹.

Таков замысел Чернышевского (конечно, только в той мере, в какой мы можем судить о нем по предисловию). Мы видим, что Чернышевский нащупал здесь существенно новую структурную форму «объективного романа», как он его называет. Чернышевский сам подчеркивает совершенную новизну этой формы («В русской литературе нет ни одного такого романа») и противопоставляет ее обычному «субъективному» роману (мы бы сказали — монологическому).

В чем же, по Чернышевскому, сущность этой новой романной структуры? Субъективная авторская точка зрения не должна быть в нем представлена: ни авторские симпатии и антипатии, ни его согласие или несогласие с отдельными героями, ни его собственная идеологическая позиция («как он сам думает о вопросах, которые решаются его действующими лицами...»).

Это не значит, конечно, что Чернышевский задумал роман без авторской позиции. Такой роман вообще невозможен. Совершенно справедливо говорит об этом В. В. Виноградов: «Тяготение к «объективности» воспроизведения и разные приемы «объективного» построения — все это лишь особые, но соотносительные принципы конструкции образа автора»². Дело идет не об отсутствии, а о радикальном изменении авторской позиции, причем сам Чернышевский подчеркивает, что эта новая позиция гораздо труднее обычной и предполагает огромную «силу поэтического творчества».

Эта новая «объективная» авторская позиция (ее осуществление Чернышевский находит только у Шекспира) позволяет точкам зрения героев раскрываться со всей полнотой и независимостью. Каждое лицо свободно (без авторского вмешательства) раскры-

¹ Цит. по книге В. В. Виноградова «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959, стр. 141—142.

² В. В. Виноградов. О языке художественной литературы. М., Гослитиздат, 1959, стр. 140.

вает и обосновывает свою правоту: «каждое говорит за себя: «на моей стороне полное право», — судите об этих сталкивающихся притязаниях. Я не сужу».

Именно в этой свободе самораскрытия чужих точек зрения без завершающих авторских оценок и усматривает Чернышевский главное преимущество новой «объективной» формы романа. Подчеркнем, что Чернышевский не видел в этом никакой измены «своим сильным и твердым убеждениям». Таким образом, мы можем сказать, что Чернышевский почти вплотную подошел к идее полифонии.

Более того, Чернышевский приближается здесь к контрапункту и к «образу идеи». «Ищите, — говорит он, — как одно воззрение переходит в другое, совершенно несходное с ним. Вот истинный смысл заглавия «Перл создания» — тут, как в перламутре, все переливы всех цветов радуги». Это, в сущности, прекрасное образное определение контрапункта в литературе.

Такова интересная концепция новой романной структуры современника Достоевского, так же, как и он, остро ощущавшего исключительную многоголовость своей эпохи. Правда, эту концепцию нельзя назвать полифонической в полном смысле этого слова. Новая авторская позиция охарактеризована в ней преимущественно негативно, как отсутствие обычной авторской субъективности. Нет указаний на диалогическую активность автора, без которой новая авторская позиция неосуществима. Но все же Чернышевский отчетливо ощутил потребность выхода за пределы господствующей монологической формы романа.

Здесь уместно еще раз подчеркнуть положительную активность новой авторской позиции в полифоническом романе. Было бы нелепо думать, что в романах Достоевского авторское сознание никак не выражено. Сознание творца полифонического романа постоянно и повсюду присутствует в этом романе и в высшей степени активно в нем. Но функция этого сознания и формы его активности другие, чем в монологическом романе: авторское сознание не

превращает другие чужие сознания (то есть сознания героев) в объекты и не дает им заочных завершающих определений. Оно чувствует рядом с собою и перед собою равноправные чужие сознания, такие же бесконечные и незавершимые, как и оно само. Оно отражает и воссоздает не мир объектов, а именно эти чужие сознания с их мирами, воссоздает в их подлинной незавершимости (ведь именно в ней их сущность).

Но чужие сознания нельзя созерцать, анализировать, определять как объекты, как вещи, — с ними можно только диалогически общаться. Думать о них — значит говорить с ними, иначе они тотчас же поворачиваются к нам своей объектной стороной: они замолкают, закрываются и застывают в завершенные объектные образы. От автора полифонического романа требуется огромная и напряженнейшая диалогическая активность: как только она ослабевает, герои начинают застывать и овеществляться, и в романе появляются монологически оформленные куски жизни. Такие выпадающие из полифонического замысла куски можно найти во всех романах Достоевского, но, конечно, не они определяют характер целого.

От автора полифонического романа требуется не отказ от себя и своего сознания, а необычайное расширение, углубление и перестройка этого сознания (правда, в определенном направлении) для того, чтобы оно могло вместить полноправные чужие сознания. Это дело было очень трудным и небывалым (что, по-видимому, хорошо понимал и Чернышевский, создавая свой замысел «объективного романа»). Но это было необходимо для художественного воссоздания полифонической природы самой жизни.

Всякий настоящий читатель Достоевского, который воспринимает его романы не на монологический лад, а умеет подняться до новой авторской позиции Достоевского, чувствует это особое активное расширение своего сознания, но не только в смысле освоения новых объектов (человеческих типов, характеров, природных и общественных явлений), а преж-

де всего в смысле особого, никогда ранее не испытанного диалогического общения с полноправными чужими сознаниями и активного диалогического проникновения в незавершимые глубины человека.

Завершающая активность автора монологического романа проявляется, в частности, и в том, что на всякую точку зрения, которую сам он не разделяет, он бросает объектную тень, в той или иной степени овеществляет ее. В отличие от этого, авторская активность Достоевского проявляется в доведении каждой из спорящих точек зрения до максимальной силы и глубины, до предела убедительности. Он стремится раскрыть и развернуть все заложенные в данной точке зрения смысловые возможности (как мы видели, к этому стремился и Чернышевский в своем «Перле создания»). Достоевский умел это делать с исключительной силой. И эта углубляющая чужую мысль активность возможна только на почве диалогического отношения к чужому сознанию, к чужой точке зрения.

Мы не видим никакой надобности особо говорить о том, что полифонический подход не имеет ничего общего с релятивизмом (как и с догматизмом). Нужно сказать, что и релятивизм и догматизм одинаково исключают всякий спор, всякий подлинный диалог, делая его либо ненужным (релятивизм), либо невозможным (догматизм). Полифония же как художественный метод вообще лежит в другой плоскости.

Новая позиция автора полифонического романа может быть пояснена путем конкретного сопоставления ее с отчетливо выраженной монологической позицией на материале какого-нибудь определенного произведения.

Коротко проанализируем с интересующей нас точки зрения рассказ Л. Толстого «Три смерти». Это небольшое по размерам, но трехпланное произведение очень характерно для монологической манеры Л. Толстого.

В рассказе изображены три смерти — смерть богатой барыни, ямщика и дерева. Но Л. Толстой дает здесь смерть как итог жизни, эту жизнь освещающий, как оптимальную точку для понимания и оценки всей жизни в ее целом. Поэтому можно сказать, что в рассказе изображены, в сущности, три полностью завершённые в своем смысле и в своей ценности жизни. И вот все эти три жизни и определяемые ими три плана в рассказе Толстого внутренние замкнуты и не знают друг друга. Между ними существует только чисто внешняя прагматическая связь, необходимая для композиционно-сюжетного единства рассказа: ямщик Серега, везущий больную барыню, берет в ямской избе у умирающего там ямщика его сапоги (они уже не понадобятся умирающему) и затем, после смерти ямщика, срубает в лесу дерево на крест для его могилы. Таким образом три жизни и три смерти оказываются внешне связанными.

Но внутренней связи, связи между сознаниями, здесь нет. Умиравшая барыня ничего не знает о жизни и смерти ямщика и дерева, они не входят в ее кругозор и в ее сознание. И в сознание ямщика не вошли ни барыня, ни дерево. Жизни и смерти всех трех персонажей с их мирами находятся рядом в едином объективном мире и даже соприкасаются в нем внешне, но сами они ничего друг о друге не знают и не отражаются друг в друге. Они замкнуты и глухи, не слышат друг друга и не отвечают друг другу. Между ними нет и не может быть никаких диалогических отношений. Они и не спорят и не соглашаются.

Но все три персонажа с их замкнутыми мирами объединены, сопоставлены и взаимно осмыслены в едином объемлющем их кругозоре и сознании автора. Он-то, автор, все о них знает, сопоставляет, противопоставляет и оценивает все три жизни и все три смерти. Все три жизни и смерти освещают друг друга, но только для автора, находящегося вне их и использующего свою вневременность для их окончательного осмысления и завершения. Объемлю-

ший кругозор автора обладает по сравнению с кругозорами персонажей огромным и принципиальным избытком. Барыня видит и понимает только свой мирок, свою жизнь и свою смерть, она даже и не подозревает о возможности такой жизни и смерти, как у ямщика и у дерева. Поэтому сама она не может понять и оценить всю ложь своей жизни и смерти: у нее нет для этого диалогизирующего фона. И ямщик не может понять и оценить мудрости и правды своей жизни и смерти. Все это раскрывается только в избыточном авторском кругозоре. Дерево, конечно, и по природе своей не способно понять мудрость и красоту своей смерти, — это делает за него автор.

Таким образом, завершающий тотальный смысл жизни и смерти каждого персонажа раскрывается только в авторском кругозоре и только за счет избытка этого кругозора над каждым из персонажей, то есть за счет того, что сам персонаж ни видеть, ни понимать не может. В этом завершающая монологическая функция избыточного авторского кругозора.

Между персонажами и их мирами, как мы видели, нет диалогических отношений. Но и автор не относится к ним диалогически. Диалогическая позиция по отношению к героям чужда Толстому. Свою точку зрения на героя он не доводит, да и принципиально не может довести до сознания героя, и герой не может на нее ответить. Последняя завершающая авторская оценка героя в монологическом произведении по самой природе своей — заочная оценка, которая не предполагает и не учитывает возможный ответ на эту оценку со стороны самого героя. Последнего слова герою не дано. Он не может разбить завершающую его твердую оправу заочной авторской оценки. Авторское отношение не встречает внутреннего диалогического сопротивления со стороны героя.

Сознание и слово автора, Л. Толстого, нигде не обращено к герою, не спрашивает его и не ждет от него ответа. Автор не спорит со своим героем и не соглашается с ним. Он говорит не с ним, а о нем. Последнее слово принадлежит автору, и оно, осно-

ванное на том, чего герой не видит и не понимает, что внеположно его сознанию, никогда не может встретиться со словом героя в одной диалогической плоскости.

Тот внешний мир, в котором живут и умирают персонажи рассказа, — это объективный по отношению к сознаниям всех персонажей авторский мир. Все в нем увидено и изображено во всеобъемлющем и всезнающем авторском кругозоре. И мир барыни — ее квартира, обстановка, близкие с их переживаниями, врачи и т. п. — изображен с авторской точки зрения, а не так, как его видит и переживает сама барыня (хотя при этом, читая рассказ, мы отлично понимаем и ее субъективный аспект этого мира). И мир ямщика (изба, печь, кухарка и т. п.) и мир дерева (природа, лес) — все это, как и мир барыни, части одного и того же объективного мира, увиденные и изображенные с одной и той же авторской позиции. Кругозор автора нигде не пересекается и не сталкивается диалогически с кругозорами-асpekтами героев, слово автора нигде не ощущает сопротивления возможного слова героя, которое по-иному, по-своему, то есть с точки зрения своей правды, освещало бы тот же предмет. Точка зрения автора не может встретиться с точкой зрения героя в одной плоскости, на одном уровне. Точка зрения героя (там, где она и раскрыта автором) всегда объектна для авторской точки зрения.

Таким образом, несмотря на многопланность рассказа Л. Толстого, ни полифонии, ни контрапункта (в нашем смысле) в нем нет. Здесь только один познающий субъект, все остальные только объекты его познания. Здесь невозможно диалогическое отношение автора к своим героям и потому нет и «большого диалога», в котором на равных правах участвовали бы герои и автор, а есть только композиционно выраженные внутри авторского кругозора объектные диалоги персонажей.

Монологическая позиция Л. Толстого в разобранным рассказе проявляется очень резко и с большой внешней наглядностью. Потому-то мы и вы-

брали этот рассказ. В романах Л. Толстого и в его больших повестях дело обстоит, конечно, гораздо сложнее.

Ведущие герои романов и их миры не замкнуты и не глухи друг к другу, а многообразно пересекаются и переплетаются. Герои знают друг о друге, обмениваются своими «правдами», спорят или соглашаются, ведут диалоги друг с другом (в том числе и по последним вопросам мировоззрения). Такие герои, как Андрей Болконский, Пьер Безухов, Левин и Нехлюдов, имеют развитые собственные кругозоры, иногда почти совпадающие с авторским (то есть автор иногда смотрит на мир как бы их глазами), их голоса иногда почти сливаются с авторским голосом. Но ни один из них не оказывается в одной плоскости с авторским словом и авторской правдой, и ни с одним из них автор не вступает в диалогические отношения. Все они со своими кругозорами, со своими правдами, со своими исканиями и спорами вписаны в завершающее их всех монолитно-монологическое целое романа, который никогда не является у Толстого «большим диалогом», как у Достоевского. Все скрепы и завершающие моменты этого монологического целого лежат в зоне авторского избытка, в зоне, принципиально недоступной сознаниям героев.

Переходим к Достоевскому. Как выглядели бы «Три смерти», если бы их написал Достоевский (допустим на миг такое странное предположение), то есть если бы они были построены в полифонической манере?

Достоевский прежде всего заставил бы все три плана отражаться друг в друге, связал бы их диалогическими отношениями. Жизнь и смерть ямщика и дерева он ввел бы в кругозор и сознание барыни, а жизнь барыни в кругозор и сознание ямщика. Он заставил бы своих героев увидеть и узнать все то существенное, что он сам — автор — видит и знает. Он не оставил бы для себя никакого существенного (с точки зрения искомой правды) авторского избытка. Правду барыни и правду ямщика он свел бы ли-

цом к лицу и заставил бы их диалогически соприкоснуться (не обязательно, конечно, в прямых композиционно выраженных диалогах) и сам занял бы по отношению к ним равноправную диалогическую позицию. Целое произведения было бы им построено как большой диалог, а автор выступил бы как организатор и участник этого диалога, не оставляющий за собой последнего слова, то есть он отразил бы в своем произведении диалогическую природу самой человеческой жизни и человеческой мысли. И в словах рассказа звучали бы не только чистые авторские интонации, но и интонации барыни и ямщика, то есть слова были бы двуголосыми, в каждом слове звучал бы спор (микродиалог) и слышались бы отголоски большого диалога.

Конечно, Достоевский никогда не изобразил бы трех смертей: в его мире, где доминантой образа человека является самосознание, а основным событием — взаимодействие полноправных сознаний, смерть не может иметь никакого завершающего и освещающего жизнь значения. Смерть в толстовском ее осмыслении в мире Достоевского вовсе отсутствует¹. Достоевский изобразил бы не смерти своих героев, а кризисы и переломы в их жизнях, то есть изобразил бы их жизни на пороге. И герои его остались бы внутренне незавершенными (ведь самосознание не может завершиться изнутри). Такова была бы полифоническая манера рассказа.

Достоевский никогда не оставляет ничего сколь-нибудь существенного за пределами сознания своих ведущих героев (то есть тех героев, которые равноправно участвуют в больших диалогах его романов); он приводит их в диалогическое соприкосновение со всем существенным, что входит в мир его романов. Каждая чужая «правда», представленная в каком-

¹ Для мира Достоевского характерны убийства (изображенные в кругозоре убийцы), самоубийства и помешательства. Обычных смертей у него мало, и о них он обычно только осведомляет.

нибудь романе, непременно вводится в диалогический кругозор всех других ведущих героев данного романа. Иван Карамазов, например, знает и понимает и правду Зосимы, и правду Дмитрия, и правду Алеши, и «правду» сладострастника — своего отца Федора Павловича. Все эти правды понимает и Дмитрий, отлично понимает их и Алеша. В «Бесах» нет ни одной идеи, которая не находила бы диалогического отклика в сознании Ставрогина.

Для себя самого Достоевский никогда не оставляет существенного смыслового избытка, а только тот необходимый минимум прагматического, чисто осведомительного избытка, который необходим для ведения рассказа. Ведь наличие у автора существенного смыслового избытка превратило бы большой диалог романа в заверченный объектный диалог или в диалог риторически разыгранный.

Приведем отрывки из первого большого внутреннего монолога Раскольникова (в начале романа «Преступление и наказание»); дело идет о решении Дунечки выйти за Лужина:

«...Ясно, что тут не кто иной, как Родион Романович Раскольников, в ходу и на первом плане стоит. Ну как же-с, счастье его может устроить, в университете содержать, компаньоном сделать в конторе, всю судьбу его обеспечить; пожалуй, богачом впоследствии будет, почетным, уважаемым, а может быть, даже славным человеком окончит жизнь! А мать? Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец! Ну как для такого первенца хотя бы и такую дочь не пожертвовать! О милые и несправедливые сердца! Да чего: тут мы и от Сонечкина жребия, пожалуй что, не откажемся! Сонечка, Сонечка Мармеладова, вечная Сонечка, пока мир стоит. Жертву-то, жертву-то обе вы измерили ли вполне? Так ли? Под силу ли? В пользу ли? Разумно ли? Знаете ли вы, Дунечка, что Сонечкин жребий ничем не сквернее жребия с господином Лужиным? «Любви тут не может быть», — пишет мамаша. А что, если, кроме любви-то, и уважения не может быть, а, напротив, уж есть отвращение, презрение, омерзение, что же тогда?

А и выходит тогда, что опять, стало быть, «чистоту наблюдать» придется. Не так, что ли? Понимаете ли вы, что значит сия чистота? Понимаете ли вы, что лужинская чистота все равно что и Сонечкина чистота, а может быть, даже и хуже, гаже, подлее, потому что у вас, Дунечка, все-таки на излишек комфорта расчет, а там просто-запросто о голодной смерти дело идет! «Дорого, дорого стоит, Дунечка, сия чистота!» Ну, если потом не под силу станет, расскаетесь? Скорби-то сколько, грусти, проклятий, слез-то, скрывааемых ото всех, сколько, потому что не Марфа же вы Петровна? А с матерью что тогда будет? Ведь она уж и теперь не спокойна, мучается; а тогда, когда все ясно увидит? А со мной? Да что же вы в самом деле обо мне-то подумали? Не хочу я вашей жертвы, Дунечка, не хочу, мамаша! Не бывать тому, пока я жив, не бывать, не бывать! Не принимаю!»

«Или отказаться от жизни совсем! — вскричал он вдруг в иступлении, — послушно принять судьбу, как она есть, раз навсегда, и задушить в себе все, отказавшись от всякого права действовать, жить и любить!»

«Понимаете ли, понимаете ли вы, милостивый государь, что значит, когда уже некуда больше идти?» — вдруг припомнился ему вчерашний вопрос Мармеладова, — «ибо надо, чтобы всякому человеку хоть куда-нибудь можно было пойти...» (V, 49, 50, 51).

Внутренний монолог этот, как мы сказали, имел место в самом начале, на второй день действия романа, перед принятием окончательного решения об убийстве старухи. Раскольников только что получил подробное письмо матери с историей Дуни и Свидригайлова и с сообщением о сватовстве Лужина. А накануне Раскольников встретился с Мармеладовым и узнал от него всю историю Сони. И вот все эти будущие ведущие герои романа уже отразились в сознании Раскольникова, вошли в его сплошь диалогизованный внутренний монолог, вошли со своими «правдами», со своими позициями в жизни, и он вступил с ними в напряженный и принципиальный внутренний диалог, диалог последних вопросов и по-

следних жизненных решений. Он уже с самого начала все знает, все учитывает и предвосхищает. Он уже вступил в диалогические соприкосновения со всей окружающей его жизнью.

Приведенный нами в отрывках диалогизованный внутренний монолог Раскольникова является великолепным образцом микродиалога: все слова в нем двуголосые, в каждом из них происходит спор голосов. В самом деле, в начале отрывка Раскольников воссоздает слова Дуни с ее оценивающими и убеждающими интонациями и на ее интонации наслаивает свои — иронические, возмущенные, предостерегающие интонации, то есть в этих словах звучат одновременно два голоса — Раскольникова и Дуни. В последующих словах («Да ведь тут Родя, бесценный Родя, первенец!» и т. д.) звучит уже голос матери с ее интонациями любви и нежности и одновременно голос Раскольникова с интонациями горькой иронии, возмущения (жертвенностью) и грустной ответной любви. Мы слышим дальше в словах Раскольникова и голос Сони и голос Мармеладова. Диалог проник внутрь каждого слова, вызывая в нем борьбу и перебои голосов. Это микродиалог.

Таким образом, уже в самом начале романа зазвучали все ведущие голоса большого диалога. Эти голоса не замкнуты и не глухи друг к другу. Они все время слышат друг друга, перекликаются и взаимно отражаются друг в друге (в микродиалогах особенно). И вне этого диалога «противоборствующих правд» не осуществляется ни один существенный поступок, ни одна существенная мысль ведущих героев.

И в дальнейшем течении романа все, что входит в его содержание — люди, идеи, вещи, — не остается внеположным сознанию Раскольникова, а противопоставлено ему и диалогически в нем отражено. Все возможные оценки и точки зрения на его личность, на его характер, на его идею, на его поступки доведены до его сознания и обращены к нему в диалогах с Порфирием, с Соней, со Свидригайловым, Дуней и другими. Все чужие аспекты мира пересекаются с

его аспектом. Все, что он видит и наблюдает, — и петербургские трущобы и Петербург монументальный, все его случайные встречи и мелкие происшествя, — все это вовлекается в диалог, отвечает на его вопросы, ставит перед ним новые, провоцирует его, спорит с ним или подтверждает его мысли. Автор не оставляет за собой никакого существенного смыслового избытка и на равных правах с Раскольниковым входит в большой диалог романа в его целом.

Такова новая позиция автора по отношению к герою в полифоническом романе Достоевского.

•

•

Глава третья

ИДЕЯ У ДОСТОЕВСКОГО

Переходим к следующему моменту нашего тезиса — к постановке идеи в художественном мире Достоевского. Полифоническое задание несовместимо с одноидейностью обычного типа. В постановке идеи своеобразие Достоевского должно проявиться особенно отчетливо и ярко. В нашем анализе мы отвлечемся от содержательной стороны вводимых Достоевским идей, — нам важна здесь их художественная функция в произведении.

• Герой Достоевского не только слово о себе самом и о своем ближайшем окружении, но и слово о мире: он не только сознающий, — он идеолог. •

Идеологом является уже и «человек из подполья», но полноту значения идеологическое творчество героев получает в романах; идея здесь действительно становится почти героиней произведения. Однако доминанта изображения героя и здесь остается прежней: самосознание.

Поэтому слово о мире сливается с исповедальным словом о себе самом. Правда о мире, по Достоевскому, неотделима от правды личности. Категории самосознания, которые определяли жизнь уже у Де-

вушкина и особенно у Голядкина, — приятие и неприятие, бунт или смирение — становятся теперь основными категориями мышления о мире. Поэтому высшие принципы мировоззрения — те же, что и принципы конкретнейших личных переживаний. Этим достигается столь характерное для Достоевского художественное слияние личной жизни с мировоззрением, интимнейшего переживания с идеей. Личная жизнь становится своеобразно бескорыстной и принципиальной, а высшее идеологическое мышление — интимно личностным и страстным.

Это слияние слова героя о себе самом с его идеологическим словом о мире чрезвычайно повышает прямую смысловую значимость самовысказывания, усиливает его внутреннюю сопротивляемость всякому внешнему завершению. Идея помогает самосознанию утвердить свою суверенность в художественном мире Достоевского и восторжествовать над всяким твердым и устойчивым нейтральным образом.

Но, с другой стороны, и сама идея может сохранить свою значимость, свою полноту лишь на почве самосознания, как доминанты художественного изображения героя. В монологическом художественном мире идея, вложенная в уста героя, изображенного как твердый и заверченный образ действительности, неизбежно утрачивает свою прямую значимость, становясь таким же моментом действительности, предопределенной чертою ее, как и всякое иное проявление героя. Это идея социально-типичная или индивидуально-характерная или, наконец, простой интеллектуальный жест героя, интеллектуальная мимика его душевного лица. Идея перестает быть идеей и становится простой художественной характеристикой. Как таковая, она и сочетается с образом героя.

Если же идея в монологическом мире сохраняет свою значимость как идея, то она неизбежно отделяется от твердого образа героя и художественно уже не сочетается с ним: она только вложена в его уста, но с таким же успехом могла бы быть вложена и в уста какого-нибудь другого героя. Автору важно,

чтобы данная верная идея вообще была бы высказана в контексте данного произведения, кто и когда ее выскажет — определяется композиционными соображениями удобства и уместности или чисто отрицательными критериями: так, чтобы она не нарушила правдоподобия образа говорящего. Сама по себе такая идея — ничья. Герой лишь простой носитель этой самоцельной идеи; как верная, значащая идея она тяготеет к некоторому безличному системно-монологическому контексту, другими словами — к системно-монологическому мировоззрению самого автора.

Монологический художественный мир не знает чужой мысли, чужой идеи как предмета изображения. Все идеологическое распадается в таком мире на две категории. Одни мысли — верные, значащие мысли — довлеют авторскому сознанию, стремятся сложиться в чисто смысловое единство мировоззрения; такие мысли не изображаются, они утверждаются; эта утвержденность их находит свое объективное выражение в особом акценте их, в особом положении их в целом произведении, в самой словесно-стилистической форме их высказывания и в целом ряде других разнообразнейших способов выдвинуть мысль, как значащую, утвержденную мысль. Мы ее всегда услышим в контексте произведения: утвержденная мысль звучит всегда иначе, чем мысль неутвержденная. Другие мысли и идеи — неверные или безразличные с точки зрения автора, не укладывающиеся в его мировоззрение, — не утверждаются, а или полемически отрицаются, или утрачивают свою прямую значимость и становятся простыми элементами характеристики, умственными жестами героя или более постоянными умственными качествами его.

В монологическом мире — *tertium non datur*: мысль либо утверждается, либо отрицается, иначе она просто перестает быть полнозначною мыслью. Неутвержденная мысль, чтобы войти в художественную структуру, должна вообще лишиться своей значимости, стать психическим фактом. Что же касается полемически отрицаемых мыслей, то они тоже не изо-

бражаются, ибо опровержение, какую бы форму оно ни принимало, исключает подлинное изображение идеи. Отрицаемая чужая мысль не размыкает монологического контекста, наоборот, он еще резче и упорнее замыкается в своих границах. Отрицаемая чужая мысль не способна создать рядом с одним сознанием полноправное чужое сознание, если это отрицание остается чисто теоретическим отрицанием мысли, как таковой.

Художественное изображение идеи возможно лишь там, где она ставится по ту сторону утверждения или отрицания, но в то же время и не низводится до простого психического переживания, лишённого прямой значимости. В монологическом мире такая постановка идеи невозможна: она противоречит самым основным принципам этого мира. Эти же основные принципы выходят далеко за пределы одного художественного творчества; они являются принципами всей идеологической культуры нового времени. Что же это за принципы?

Наиболее яркое и теоретически отчетливое выражение принципы идеологического монолизма получили в идеалистической философии. Монистический принцип, то есть утверждение единства бытия, в идеализме превращается в принцип единства сознания.

Нам важна здесь, конечно, не философская сторона вопроса, а некоторая общеидеологическая особенность, которая проявилась и в этом идеалистическом превращении монизма бытия в монолизм сознания. Но и эта общеидеологическая особенность также важна нам лишь с точки зрения ее дальнейшего художественного применения.

Единство сознания, подменяющее единство бытия, неизбежно превращается в единство одного сознания; при этом совершенно безразлично, какую метафизическую форму оно принимает: «сознания вообще» («Bewusstsein überhaupt»), «абсолютного я», «абсолютного духа», «нормативного сознания» и пр. Рядом с этим единым и неизбежно одним сознанием оказывается множество эмпирических человеческих со-

знаний. Эта множественность сознаний с точки зрения «сознания вообще» случайна и, так сказать, излишня. Все, что существенно, что истинно в них, входит в единый контекст «сознания вообще» и лишено индивидуальности. То же, что индивидуально, что отличает одно сознание от другого и от других сознаний, познавательно несущественно и относится к области психической организации и ограниченности человеческой особи. С точки зрения истины нет индивидуальных сознаний. Единственный принцип познавательной индивидуализации, какой знает идеализм, — ошибка. Всякое истинное суждение не закрепляется за личностью, а довлеет некоторому единому системно-монологическому контексту. Только ошибка индивидуализирует. Все истинное вмещается в пределы одного сознания, и если не вмещается фактически, то лишь по соображениям случайным и посторонним самой истине. В идеале одно сознание и одни уста совершенно достаточны для всей полноты познания; во множестве сознаний нет нужды и для него нет основы.

Должно отметить, что из самого понятия единой истины вовсе еще не вытекает необходимости одного и единого сознания. Вполне можно допустить и помыслить, что единая истина требует множественности сознаний, что она принципиально неместима в пределы одного сознания, что она, так сказать, по природе событийна и рождается в точке соприкосновения разных сознаний. Все зависит от того, как помыслить себе истину и ее отношение к сознанию. Монологическая форма восприятия познания и истины — лишь одна из возможных форм. Эта форма возникает лишь там, где сознание ставится над бытием и единство бытия превращается в единство сознания.

На почве философского монолизма невозможно существенное взаимодействие сознаний, а поэтому невозможен существенный диалог. В сущности, идеализм знает лишь один вид познавательного взаимодействия между сознаниями: научение знающим и обладающим истиной не знающего и ошибающегося,

то есть взаимоотношение учителя и ученика, и, следовательно, только педагогический диалог¹.

Монологическое восприятие сознания господствует и в других сферах идеологического творчества. Повсюду все значимое и ценное сосредоточивается вокруг одного центра — носителя. Всякое идеологическое творчество мыслится и воспринимается как возможное выражение одного сознания, одного духа. Даже там, где дело идет о коллективе, о многообразии творящих сил, единство все же иллюстрируется образом одного сознания: духа нации, духа народа, духа истории и т. п. Все значимое можно собрать в одном сознании и подчинить единому акценту; то же, что не поддается такому сведению, случайно и несущественно. Укреплению монологического принципа и его проникновению во все сферы идеологической жизни в новое время содействовал европейский рационализм с его культом единого и единственного разума и особенно эпоха Просвещения, когда формировались основные жанровые формы европейской художественной прозы. Весь европейский утопизм также зиждется на этом монологическом принципе. Таков утопический социализм с его верой во всемогущие убеждения. Представителем всякого смыслового единства повсюду становится одно сознание и одна точка зрения.

Эта вера в самодостаточность одного сознания во всех сферах идеологической жизни не есть теория, созданная тем или другим мыслителем, нет, — это глубокая структурная особенность идеологического творчества нового времени, определяющая все его внешние и внутренние формы. Нас здесь могут интересовать лишь проявления этой особенности в литературном творчестве.

Обычно постановка идеи в литературе, как мы

¹ Идеализм Платона не чисто монологистичен. Чистым монологистом он становится лишь в неокантианской интерпретации. Платоновский диалог также не педагогического типа, хотя монологизм и силен в нем. О диалогах Платона мы подробнее будем говорить в дальнейшем в связи с жанровыми традициями Достоевского (см. четвертую главу).

видели, всецело монологистична. Идея или утверждается, или отрицается. Все утверждаемые идеи сливаются в единство авторского видящего и изображающего сознания; неутвержденные — распределяются между героями, но уже не как значащие идеи, а как социально-типические или индивидуально характерные проявления мысли. Знающим, понимающим, видящим в первой степени является один автор. Только он идеолог. На авторских идеях лежит печать его индивидуальности. Таким образом, в нем прямая и полновесная идеологическая значимость и индивидуальность сочетаются, не ослабляя друг друга. Но только в нем. В героях индивидуальность убивает значимость их идей, или же, если значимость этих идей сохраняется, то они отрешаются от индивидуальности героя и сочетаются с авторской индивидуальностью. Отсюда — идейная одноакцентность произведения; появление второго акцента неизбежно воспримется как дурное противоречие внутри авторского мировоззрения.

Утвержденная и полноценная авторская идея может нести в произведении монологического типа тройные функции: во-первых, она является принципом самого видения и изображения мира, принципом выбора и объединения материала, принципом идеологической однотонности всех элементов произведения; во-вторых, идея может быть дана как более или менее отчетливый или со знательный вывод из изображенного; в-третьих, наконец, авторская идея может получить непосредственное выражение в идеологической позиции главного героя.

Идея, как принцип изображения, сливается с формой. Она определяет все формальные акценты, все те идеологические оценки, которые образуют формальное единство художественного стиля и единый тон произведения.

Глубинные пласты этой формообразующей идеологии, определяющие основные жанровые особенности произведений, носят традиционный характер.

складываются и развиваются на протяжении веков. К этим глубинным пластам формы относится и разобранный нами художественный монологизм.

Идеология, как вывод, как смысловой итог изображения, при монологическом принципе неизбежно превращает изображенный мир в безгласный объект этого вывода. Самые формы идеологического вывода могут быть весьма различны. В зависимости от них меняется и постановка изображаемого: оно может быть или простой иллюстрацией к идее, простым примером, или материалом идеологического обобщения (экспериментальный роман), или, наконец, может находиться в более сложном отношении к окончательному итогу. Там, где изображение всецело установлено на идеологический вывод, перед нами идейный философский роман (например, «Кандид» Вольтера) или же — в худшем случае — просто грубо тенденциозный роман. Но если и нет этой прямой установки, то все же элемент идеологического вывода наличен во всяком изображении, как бы ни были скромны или скрыты формальные функции этого вывода. Акценты идеологического вывода не должны находиться в противоречии с формообразующими акцентами самого изображения. Если такое противоречие есть, то оно ощущается как недостаток, ибо в пределах монологического мира противоречивые акценты сталкиваются в одном голосе. Единство точки зрения должно спаять воедино как формальнейшие элементы стиля, так и абстрактнейшие философские выводы.

В одной плоскости с формообразующей идеологией и с конечным идеологическим выводом может лежать и смысловая позиция героя. Точка зрения героя из объектной сферы может быть продвинута в сферу принципа. В этом случае идеологические принципы, лежащие в основе построения, уже не только изображают героя, определяя авторскую точку зрения на него, но и выражаются самим героем, определяя его собственную точку зрения на мир. Такой герой формально резко отличается от героев обычного типа. Нет надобности выходить за пределы дан-

ного произведения, чтобы искать иных документов, подтверждающих совпадение авторской идеологии с идеологией героя. Более того, такое содержательное совпадение, установленное не на произведении, само по себе не имеет доказательной силы. Единство авторских идеологических принципов изображения и идеологической позиции героя должно быть раскрыто в самом произведении, как одноакцентность авторского изображения и речей и переживаний героя, а не как содержательное совпадение мыслей героя с идеологическими воззрениями автора, высказанными в другом месте. И самое слово такого героя и его переживание даны иначе: они не опредмечены, они характеризуют объект, на который направлены, а не только самого говорящего. Слово такого героя лежит в одной плоскости с авторским словом.

Отсутствие дистанции между позицией автора и позицией героя проявляется и в целом ряде других формальных особенностей. Герой, например, не закрыт и внутренне не завершен, как и сам автор, поэтому он и не укладывается весь целиком в прокрустово ложе сюжета, который воспринимается как один из возможных сюжетов и, следовательно, в конце концов как случайный для данного героя. Такой незакрытый герой характерен для романтизма, для Байрона, для Шатобриана, таков отчасти Печорин у Лермонтова и т. д.

Наконец, идеи автора могут быть спорадически рассеяны по всему произведению. Они могут появляться в авторской речи как отдельные изречения, сентенции или целые рассуждения, они могут впадать в уста тому или другому герою иногда большими и компактными массами, не сливаясь, однако, с его индивидуальностью (например, Потугин у Тургенева).

Вся эта масса идеологии, организованная и неорганизованная, от формообразующих принципов до случайных и устранимых сентенций автора, должна быть подчинена одному акценту, выражать одну и единую точку зрения. Все остальное — объект этой

точки зрения, подакцентный материал. Только идея, попавшая в колею авторской точки зрения, может сохранить свое значение, не разрушая одноакцентного единства произведения. Все эти авторские идеи, какую бы функцию они ни несли, не изображаются: они или изображают и внутренне руководят изображением, или освещают изображенное, или, наконец, сопровождают изображение, как отделимый смысловой орнамент. Они выражаются непосредственно, без дистанции. И в пределах образуемого ими монологического мира чужая идея не может быть изображена. Она или ассимилируется, или полемически отрицается, или перестает быть идеей.

*

• Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идею, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией.

Идея в его творчестве становится предметом художественного изображения, а сам Достоевский стал великим художником идеи.

Характерно, что образ художника идеи предносился Достоевскому еще в 1846—1847 годах, то есть в самом начале его творческого пути. Мы имеем в виду образ Ордынова, героя «Хозяйки». Это одинокий молодой ученый. У него своя система творчества, свой необычный подход к научной идее:

«Он сам создавал себе систему; она выживалась в нем годами, а в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенной в новую, просветленную форму, и эта форма просилась из души его, терзая эту душу; он еще робко чувствовал оригинальность, истину и самобытность ее: творчество уже сказывалось силам его; оно формировалось и крепло» (I, 425).

И дальше, уже в конце повести:

«Может быть, в нем осуществилась бы целая, ори-

гинальная, самобытная идея. Может быть, ему суждено было быть художником в науке» (I, 498).

Достоевскому и суждено было стать таким художником идеи, но не в науке, а в литературе.

Какими же условиями определяется у Достоевского возможность художественного изображения идеи?

Прежде всего напомним, что образ идеи неотделим от образа человека — носителя этой идеи. Не идея сама по себе является «героиней произведений Достоевского», как это утверждал Б. М. Энгельгардт, а человек идеи.) Необходимо еще раз подчеркнуть, что герой Достоевского — человек идеи; это не характер, не темперамент, не социальный или психологический тип: с такими внешними и завершенными образами людей образ полноценной идеи, конечно, не может сочетаться. Нелепой была бы самая попытка сочетать, например, идею Раскольникова, которую мы понимаем и чувствуем (по Достоевскому, идею можно и должно не только понимать, но и «чувствовать»), с его завершенным характером или с его социальной типичностью как разночинца 60-х годов: идея Раскольникова тотчас же утратила бы свою прямую значимость как полноценная идея и вышла бы из того спора, в котором идея эта живет в непрерывном диалогическом взаимодействии с другими полноценными идеями — идеями Сони, Порфирия, Свидригайлова и других. Носителем полноценной идеи может быть только «человек в человеке» с его свободной незавершенностью и нерешенностью, о котором мы говорили в предшествующей главе. Именно к этому незавершенному внутреннему ядру личности Раскольникова диалогически обращаются и Соня, и Порфирий, и другие. К этому незавершенному ядру личности Раскольникова диалогически обращен и сам автор всем построением своего романа о нем.

Следовательно, (человеком идеи, образ которого сочетался бы с образом полноценной идеи, может быть только незавершимый и неисчерпаемый «чело-

век в человеке». Таково первое условие изображения идеи у Достоевского.)

Но это условие имеет как бы и обратную силу. Мы можем сказать, что у Достоевского человек преодолевает свою «вещность» и становится «человеком в человеке», только войдя в чистую и незавершимую сферу идеи, то есть только став бескорыстным человеком идеи. Такими и являются все ведущие, то есть участвующие в большом диалоге, герои Достоевского.

В этом отношении ко всем этим героям приложимо то определение личности Ивана Карамазова, которое дал Зосима. Он дал его, конечно, на своем церковном языке, то есть в сфере той христианской идеи, в которой он, Зосима, живет. Приведем соответствующий отрывок из очень характерного для Достоевского проникновенного диалога между старцем Зосимой и Иваном Карамазовым.

«— Неужели вы действительно такого убеждения о последствиях иссякновения у людей веры в бессмертие души их? — спросил вдруг старец Ивана Федоровича.

— Да, я это утверждал. Нет добродетели, если нет бессмертия.

— Блаженны вы, коли так веруете, или уже очень несчастны!

— Почему несчастен? — улыбнулся Иван Федорович.

— Потому что, по всей вероятности, не веруете сами ни в бессмертие вашей души, ни даже в то, что написали о церкви и о церковном вопросе.

— Может быть, вы правы!.. Но все же я и не совсем шутил... — вдруг странно признался, впрочем быстро покраснев, Иван Федорович.

— Не совсем шутили, это истинно. Идея эта еще не решена в вашем сердце и мучает его. Но и мученик любит иногда забавляться своим отчаянием как бы тоже от отчаяния. Пока с отчаяния и вы забавляетесь — и журнальными статьями и светскими спорами, сами не веруя своей диалектике и с болью сердца усмехаясь ей про себя... В вас этот вопрос не решен, и в этом ваше вели-

кое горе, ибо действительно требует разрешения...

— А может ли быть он во мне решен? Решен в сторону положительную? — продолжал странно спрашивать Иван Федорович, все с какою-то необъяснимою улыбкой смотря на старца.

— Если не может решиться в положительную, то никогда не решится и в отрицательную, сами знаете это свойство вашего сердца; и в этом вся мука его. Но благодарите творца, что дал вам сердце высшее, способное такою мукой мучиться, «горняя мудрствовать и горних искати, наше бо житительство на небесех есть». Дай вам бог, чтобы решение сердца вашего постигло вас еще на земле, и да благословит бог пути ваши!» (IX, 91—92).

Аналогичное определение, но на более мирском языке дает Ивану и Алеша в своей беседе с Ракиным.

«Эх, Миша, душа его (Ивана. — М. Б.) бурная. Ум его в плену. В нем мысль великая и неразрешенная. Он из тех, которым не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить» (IX, 105).

Всем ведущим героям Достоевского дано «горняя мудрствовать и горних искати», в каждом из них «мысль великая и неразрешенная», всем им прежде всего «надобно мысль разрешить». И в этом-то разрешении мысли (идеи) вся их подлинная жизнь и собственная незавершенность. Если отмыслить от них идею, в которой они живут, то их образ будет полностью разрушен. Другими словами, образ героя неразрывно связан с образом идеи и неотделим от него. Мы видим героя в идее и через идею, а идею видим в нем и через него.

Все ведущие герои Достоевского, как люди идеи, абсолютно бескорыстны, поскольку идея действительно овладела глубинным ядром их личности. Это бескорыстие не черта их объектного характера и не внешнее определение их поступков, — бескорыстие выражает их действительную жизнь в сфере идеи

(им «не надобно миллионов, а надобно мысль разрешить»); идейность и бескорыстие как бы синонимы. В этом смысле абсолютно бескорыстен и Раскольников, убивший и ограбивший старуху процентщицу, и проститутка Соня, и соучастник убийства отца Иван; абсолютно бескорыстна и идея «подростка» — статья Ротшильдом. Повторяем еще раз: дело идет не об обычной квалификации характера и поступков человека, а о показателе действительной причастности к идее его глубинной личности.

(Второе условие создания образа идеи у Достоевского — глубокое понимание им диалогической природы человеческой мысли, диалогической природы идеи.) Достоевский сумел открыть, увидеть и показать истинную сферу жизни идеи. (Идея живет не в изолированном индивидуальном сознании человека, — оставаясь только в нем, она вырождается и умирает. Идея начинает жить, то есть формироваться, развиваться, находить и обновлять свое словесное выражение, порождать новые идеи, только вступая в существенные диалогические отношения с другими чужими идеями.) Человеческая мысль становится подлинною мыслью, то есть идеей, только в условиях живого контакта с другою чужою мыслью, воплощенной в чужом голосе, то есть в чужом выраженном в слове сознании. В точке этого контакта голосов-сознаний и рождается и живет идея.

(Идея — как ее видел художник Достоевский — это не субъективное индивидуально-психологическое образование с «постоянным местопребыванием» в голове человека; нет, идея интериндивидуальна и интерсубъективна, сфера ее бытия не индивидуальное сознание, а диалогическое общение между сознаниями.) Идея — это живое событие, разыгрывающееся в точке диалогической встречи двух или нескольких сознаний.) Идея в этом отношении подобна слову, с которым она диалектически едина. Как и слово, идея хочет быть услышанной, понятой и «ответченной» другими голосами с других позиций. Как и слово, идея по природе диалогична, монолог же является лишь условной композиционной формой ее вы-

ражения, сложившейся на почве того идеологического монологизма нового времени, который мы охарактеризовали выше.

Именно как такое живое событие, разыгрывающееся между сознаниями-голосами, видел и художественно изображал идею Достоевский. Это художественное открытие диалогической природы идеи, сознания и всякой освещенной сознанием (и, следовательно, хотя бы краешком причастной идее) человеческой жизни и сделало его великим художником идеи.

Достоевский никогда не излагает в монологической форме готовых идей, но он не показывает и их психологического становления в одном индивидуальном сознании. И в том и другом случае идеи перестали бы быть живыми образами.

Напомним, например, первый внутренний монолог Раскольникова, отрывки из которого мы приводили в предшествующей главе. Здесь нет никакого психологического становления идеи в одном замкнутом сознании. Напротив, сознание одинокого Раскольникова становится ареной борьбы чужих голосов; события ближайших дней (письмо матери, встреча с Мармеладовым), отразившись в его сознании, приняли в нем форму напряженнейшего диалога с отсутствующими собеседниками (с сестрой, с матерью, с Соней и другими), и в этом диалоге он и старается свою «мысль решить».

Раскольников еще до начала действия романа опубликовал в газете статью с изложением теоретических основ своей идеи. Достоевский нигде не излагает этой статьи в монологической форме. Мы впервые знакомимся с ее содержанием и, следовательно, с основной идеей Раскольникова в напряженном и страшном для Раскольникова диалоге его с Порфирием (в диалоге участвуют также Разумихин и Заметов). Сначала статью излагает Порфирий, и притом излагает в нарочито утрированной и провоцирующей форме. Это внутренне диалогизованное изложение все время перебивается вопросами, обращенными к Раскольникову, и репликами этого по-

следнего. Затем свою статью излагает сам Раскольников, все время перебиваемый провоцирующими вопросами и замечаниями Порфирия. И самое изложение Раскольникова проникнуто внутренней полемикой с точкой зрения Порфирия и ему подобных. Подает свои реплики и Разумихин. В результате идея Раскольникова появляется перед нами в интериндивидуальной зоне напряженной борьбы нескольких индивидуальных сознаний, причем теоретическая сторона идеи неразрывно сочетается с последними жизненными позициями участников диалога.

Идея Раскольникова раскрывает в этом диалоге разные свои грани, оттенки, возможности, вступает в разные взаимоотношения с другими жизненными позициями. Утрачивая свою монологическую абстрактно-теоретическую завершенность, довлеющую одному сознанию, идея приобретает противоречивую сложность и живую многогранность идеи-силы, рождающейся, живущей и действующей в большом диалоге эпохи и перекликающейся с родственными идеями других эпох. Перед нами встает образ идеи.

Та же идея Раскольникова снова появляется перед нами в его не менее напряженных диалогах с Соней; здесь она звучит уже в иной тональности, вступает в диалогический контакт с другою очень сильной и целостной жизненной позицией Сони и потому раскрывает новые свои грани и возможности. Затем мы слышим эту идею в диалогизованном изложении Свидригайлова в его диалоге с Дуней. Но здесь, в голосе Свидригайлова, который является одним из пародийных двойников Раскольникова, она звучит совсем по-иному и поворачивается к нам другою своею стороною. Наконец, на протяжении всего романа идея Раскольникова вступает в соприкосновение с различными явлениями жизни, испытывается, проверяется, подтверждается или опровергается ими. Об этом мы уже говорили в предшествующей главе.

Напомним еще идею Ивана Карамазова о том, что «все позволено», если нет бессмертия души. Какою напряженной диалогической жизнью живет эта идея на протяжении всего романа «Братья Карама-

зовы», по каким разнородным голосам она проводится, в какие неожиданные диалогические контакты вступает!

На обе эти идеи (Раскольников и Ивана Карамазова) падают рефлексы других идей, подобно тому как в живописи определенный тон благодаря рефлексам окружающих тонов утрачивает свою абстрактную чистоту, но зато начинает жить подлинно живописною жизнью. Если изъять эти идеи из диалогической сферы их жизни и придать им монологически законченную теоретическую форму, какие получились бы худосочные и легко опровержимые идеологические построения!



Как художник, Достоевский не создавал своих идей так, как создают их философы или ученые, — он создавал живые образы идей, найденных, услышанных, иногда угаданных им в самой действительности, то есть идей, уже живущих или входящих в жизнь как идеи-силы. Достоевский обладал гениальным даром слышать диалог своей эпохи или, точнее, слышать свою эпоху как великий диалог, улавливать в ней не только отдельные голоса, но прежде всего именно диалогические отношения между голосами, их диалогическое взаимодействие. Он слышал и господствующие, признанные, громкие голоса эпохи, то есть господствующие, ведущие идеи (официальные и неофициальные), и голоса еще слабые, идеи еще полностью не выявившиеся, и идеи подспудные, никем еще, кроме него, не услышанные, и идеи еще только начинающие вызревать, эмбрионы будущих мировоззрений. «Вся действительность, — писал сам Достоевский, — не исчерпывается насущным, ибо огромную свою часть заключается в нем в виде еще подспудного, невысказанного будущего Слова»¹.

¹ «Записные тетради Ф. М. Достоевского». М.—Л., «Academia», 1935, стр. 179. Очень хорошо говорит об этом же, опираясь на слова самого Достоевского, Л. П. Гроссман: «Художник

В диалоге своего времени Достоевский слышал и резонансы голосов-идей прошлого — и ближайшего (30—40-х годов) и более далекого. Он, как мы сейчас сказали, старался услышать и голоса-идеи будущего, пытаясь их угадать, так сказать, по месту, подготовленному для них в диалоге настоящего, подобно тому как можно угадать будущую, еще не произнесенную реплику в уже развернувшемся диалоге. Таким образом, в плоскости современности сходились и спорили прошлое, настоящее и будущее.

Повторяем: Достоевский никогда не создавал своих образов идей из ничего, никогда не «выдумывал их», как не выдумывает художник и изображенных им людей, — он умел их услышать или угадать в наличной действительности. Поэтому для образов идей в романах Достоевского, как и для образов его героев, можно найти и указать определенные прототипы. Так, например, прототипами идей Раскольникова были идеи Макса Штирнера, изложенные им в трактате «Единственный и его собственность», и идеи Наполеона III, развитые им в книге «История Юлия Цезаря» (1865)¹; одним из прототипов идей Петра Верховенского был «Катехизис революционера»²; прототипами идей Версилова («Подросток») были идеи Чаадаева и Герцена³. Прототипы образов идей Достоевского далеко не все еще раскрыты и указаны. Подчеркиваем, что дело идет не об «источ-

«слышит, предчувствует, видит даже», что «возникают и идут новые элементы, жаждущие нового слова», — писал гораздо позже Достоевский; их-то и нужно уловить и выразить» (Л. П. Гроссман. Достоевский-художник. Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 366).

¹ Книга эта, вышедшая во время работы Достоевского над «Преступлением и наказанием», вызвала в России большой резонанс. См. об этом работу Ф. И. Евнина «Роман «Преступление и наказание». Сб. «Творчество Ф. М. Достоевского». М., Изд-во Академии наук СССР, 1959, стр. 153—157.

² См. об этом в работе Ф. И. Евнина «Роман «Бесы». Тот же сборник, стр. 228—229.

³ См. об этом в книге А. С. Долинина «В творческой лаборатории Достоевского». М., «Советский писатель», 1947.

никах» Достоевского (здесь этот термин был бы неуместен), а именно о прототипах образов идей.

Достоевский вовсе не копировал и не излагал эти прототипы, а свободно-творчески перерабатывал их в живые художественные образы идей, совершенно так же, как поступает художник и со своими человеческими прототипами. Он прежде всего разрушал замкнутую монологическую форму идей-прототипов и включал их в большой диалог своих романов, где они и начинали жить новой событийной художественной жизнью.

Как художник Достоевский в образе той или иной идеи раскрывал не только ее исторически-действительные черты, наличные в прототипе (например, в «Истории Юлия Цезаря» Наполеона III), но и ее возможности, а эти возможности для художественного образа как раз важнее всего. Как художник Достоевский часто угадывал, как при определенных изменившихся условиях будет развиваться и действовать данная идея, в каких неожиданных направлениях может пойти ее дальнейшее развитие и трансформация. Для этого Достоевский ставил идею на грань диалогически скрестившихся сознаний. Он сводил такие идеи и мировоззрения, которые в самой действительности были совершенно разобщены и были глухи друг к другу, и заставлял их спорить. Эти далекие друг от друга идеи он как бы продолжал пунктиром до точки их диалогического пересечения. Он предугадывал таким образом будущие диалогические встречи ныне еще разобщенных идей. Он предвидел новые сочетания идей, появление новых голосов-идей и изменения в расстановке всех голосов-идей в мировом диалоге. Вот почему этот русский и мировой диалог, звучащий в произведениях Достоевского, с уже живущими и с только еще рождающимися голосами-идеями, незавершенными и чреватými новыми возможностями, до сих пор еще увлекает в свою высокую и трагическую игру умы и голоса читателей Достоевского.

Таким образом, идеи-прототипы, использованные в романах Достоевского, не утрачивая своей смысло-

вой полноты, меняют форму своего бытия: они становятся сплошь диалогизованными и монологически не завершенными образами идей, то есть они вступают в новую для них сферу бытия художественного.

Достоевский был не только художником, писавшим романы и повести, но и публицистом-мыслителем, публиковавшим соответствующие статьи во «Времени», в «Эпохе», в «Гражданине», в «Дневнике писателя». В этих статьях он высказывал определенные философские, религиозно-философские, социально-политические и иные идеи; высказывал он их здесь (то есть в статьях) как свои утвержденные идеи в системно-монологической или риторико-монологической (собственно публицистической) форме. Эти же идеи он высказывал иногда и в своих письмах к различным адресатам. Здесь — в статьях и письмах — это, конечно, не образы идей, а прямые монологически утвержденные идеи.

Но с этими же «идеями Достоевского» мы встречаемся и в его романах. Как же мы должны рассматривать их здесь, то есть в художественном контексте его творчества?

Совершенно так же, как и идеи Наполеона III в «Преступлении и наказании», с которыми Достоевский-мыслитель был совершенно несогласен, или идеи Чаадаева и Герцена в «Подростке», с которыми Достоевский-мыслитель был отчасти согласен, то есть мы должны рассматривать идеи самого Достоевского-мыслителя как идеи-прототипы некоторых образов идей в его романах (образов идей Сони, Мышкина, Алеши Карамазова, Зосимы).

В самом деле, идеи Достоевского-мыслителя, войдя в его полифонический роман, меняют самую форму своего бытия, превращаются в художественные образы идей: они сочетаются в неразрывное единство с образами людей (Сони, Мышкина, Зосимы), освобождаются от своей монологической замкнутости и завершенности, сплошь диалогизуются и вступают в большой диалог романа на совершенно равных правах с другими образами идей (идей Расколь-

никова, Ивана Карамазова и других). Совершенно недопустимо приписывать им завершающую функцию авторских идей монологического романа. Они здесь вовсе не несут этой функции, являясь равноправными участниками большого диалога. Если некоторое пристрастие Достоевского-публициста к отдельным идеям и образам и сказывается иногда в его романах, то оно проявляется лишь в поверхностных моментах (например, условно-монологический эпилог «Преступления и наказания») и не способно нарушить могучую художественную логику полифонического романа. Достоевский-художник всегда одерживает победу над Достоевским-публицистом.

Итак, идеи самого Достоевского, высказанные им в монологической форме вне художественного контекста его творчества (в статьях, письмах, устных беседах), являются только прототипами некоторых образов идей в его романах. Поэтому совершенно недопустимо подменять критикой этих монологических идей-прототипов подлинный анализ полифонической художественной мысли Достоевского. Важно раскрыть функцию идей в полифоническом мире Достоевского, а не только их монологическую сущность.



Для правильного понимания изображения идеи у Достоевского необходимо учитывать еще одну особенность его формообразующей идеологии. Мы имеем в виду прежде всего ту идеологию Достоевского, которая была принципом его видения и изображения мира, именно формообразующую идеологию, ибо от нее в конце концов зависят и функции в произведении отвлеченных идей и мыслей.

В формообразующей идеологии Достоевского не было как раз тех двух основных элементов, на которых зиждется всякая идеология: отдельной мысли и предметно-единой системы мыслей. Для обычного идеологического подхода существуют отдельные мысли, утверждения, положения, которые сами по себе могут быть верны или неверны, в зависимости от

своего отношения к предмету и независимо от того, кто является их носителем, чьи они. Эти «ничьи» предметно-верные мысли объединяются в системное единство предметного же порядка. В системном единстве мысль соприкасается с мыслью и вступает с нею в связь на предметной почве. Мысль довлеет системе, как последнему целому, система слается из отдельных мыслей, как из элементов.

Ни отдельной мысли, ни системного единства в этом смысле идеология Достоевского не знает. Последней неделимой единицей была для него не отдельная предметно-ограниченная мысль, положение, утверждение, а цельная точка зрения, цельная позиция личности. Предметное значение для него неразрывно сливается с позицией личности. В каждой мысли личность как бы дана вся целиком. Поэтому сочетание мыслей — сочетание целостных позиций, сочетание личностей.

Достоевский, говоря парадоксально, мыслил не мыслями, а точками зрения, сознаниями, голосами. Каждую мысль он стремился воспринять и сформулировать так, чтобы в ней выразился и зазвучал весь человек, тем самым в свернутом виде все его мировоззрение от альфы до омеги. Только такую мысль, сжимающую в себе цельную духовную установку, Достоевский делал элементом своего художественного мировоззрения; она была для него неделимой единицей; из таких единиц слагалась уже не предметно объединенная система, а конкретное событие организованных человеческих установок и голосов. Две мысли у Достоевского — уже два человека, ибо ничьих мыслей нет, а каждая мысль представляет всего человека.

Это стремление Достоевского воспринимать каждую мысль как целостную личную позицию, мыслить голосами отчетливо проявляется даже в композиционном построении его публицистических статей. Его манера развивать мысль повсюду одинакова: он развивает ее диалогически, но не в сухом логическом диалоге, а путем сопоставления цельных глубоко индивидуализированных голосов. Даже в своих поле-

мических статьях он, в сущности, не убеждает, а организует голоса, сопрягает смысловые установки, в большинстве случаев в форме некоторого воображаемого диалога.

Вот типичное для него построение публицистической статьи.

В статье «Среда» Достоевский сначала высказывает ряд соображений в форме вопросов и предположений о психологических состояниях и установках присяжных заседателей, как и всегда перебивая и иллюстрируя свои мысли голосами и полуголосами людей; например:

«Кажется, одно общее ощущение всех присяжных заседателей в целом мире, а наших в особенности (кроме прочих, разумеется, ощущений), должно быть ощущение власти, или, лучше сказать, самовластия. Ощущение иногда пакостное, т. е. в случае, если преобладает над прочими... Мне в мечтаниях мерещились заседания, где почти сплошь будут заседать, например, крестьяне, вчерашние крепостные. Прокурор, адвокаты будут к ним обращаться, заискивая и заглядывая, а наши мужички будут сидеть и про себя помалчивать: «Вон оно как теперь, захочу, значит, оправдаю, не захочу — в самое Сибирь...»

«Просто жаль любить чужую судьбу, человеки тоже. Русский народ жалостлив», разрешают тинные, как случалось иногда слышать...»

Дальше Достоевский прямо переходит к оркестровке своей темы с помощью воображаемого диалога.

«— Даже хоть и предположить, — слышится мне голос, — что крепкие-то ваши основы (т. е. христианские) все те же и что вправду надо быть прежде всего гражданином, ну и там держать знамя и пр., как вы наговорили, — хоть и предположить пока без спору, подумайте, откуда у нас взяться гражданам-то? Ведь сообразить только, что было вчера! Ведь гражданские-то права (да еще какие!) на него вдруг как с горы скатились. Ведь они придавили его, ведь они пока для него только бремя, бремя!

— Конечно, есть правда в вашем замечании, —

отвечаю я голосу, несколько повеся нос, но ведь опять-таки русский народ...

— Русокий народ? Позвольте, — слышится мне другой голос, — вот говорят, что дары-то с горы ска- тились и его придавили. Но ведь он не только, может быть, ощущает, что столько власти он получил, как дар, но и чувствует сверх того, что и получил-то их даром, т. е. что не стоит он этих даров пока...» (Сле- дует развитие этой точки зрения.)

«Это отчасти славянофильский голос, — рассуж- даю я про себя. — Мысль действительно утешитель- ная, а догадка о смирении народном пред властью, полученною даром и дарованною пока «недостойно- му», уж, конечно, почище догадки о желании «под- дразнить прокурора...» (Развитие ответа.)

— Ну, вы, однако же, — слышится мне чей-то язвительный голос, — вы, кажется, народу новейшую философию среды навязываете, это как же она к нему залетела? Ведь эти двенадцать присяжных иной раз сплошь из мужиков сидят, и каждый из них за смертный грех почитает в пост оскоромиться. Вы бы уж прямо обвинили их в социальных тенден- циях.

«Конечно, конечно, где же им до «среды», т. е. сплошь-то всем, — задумываюсь я, — но ведь идеи, однако же, носятся в воздухе, в идее есть нечто про- ницающее...».

— Вот на! — хохочет язвительный голос.

— А что, если наш народ особенно склонен к учению о среде, даже по существу своему, по своим, положим, хоть славянским наклонностям? Что, если именно он-то и есть наилучший материал в Европе для иных пропагаторов?

Язвительный голос хохочет еще громче, но как-то выделанно¹.

Дальнейшее развитие темы строится на полуголо- сах и на материале конкретных жизненно-бытовых

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художествен- ных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XI. М.—Л., Госиздат, 1929, стр. 11—15.

сцен и положений, в конце концов имеющих последнюю целью охарактеризовать какую-нибудь человеческую установку: преступника, адвоката, присяжного и т. п.

Так построены многие публицистические статьи Достоевского. Всюду его мысль пробирается через лабиринт голосов, полуголосов, чужих слов, чужих жестов. Он нигде не доказывает своих положений на материале других отвлеченных положений, не сочетает мыслей по предметному принципу, но сопоставляет установки и среди них строит свою установку.

Конечно, в публицистических статьях эта формообразующая особенность идеологии Достоевского не может проявиться достаточно глубоко. Здесь это просто форма изложения. Монологизм мышления здесь, конечно, не преодолевается. Публицистика создает наименее благоприятные условия для этого. Но тем не менее и здесь Достоевский не умеет и не хочет отрешать мысль от человека, от его живых уст, чтобы связать ее с другою мыслью в чисто предметном безличном плане. В то время как обычная идеологическая установка видит в мысли ее предметный смысл, ее предметные «вершки», Достоевский прежде всего видит ее «корешки» в человеке; для него мысль двусторонняя; и эти две стороны, по Достоевскому, даже в абстракции неотделимы друг от друга. Весь его материал разворачивается перед ним как ряд человеческих установок. Путь его лежит не от мысли к мысли, а от установки к установке. Мыслить для него — значит вопрошать и слушать, испытывать установки, одни сочетать, другие разоблачать. Нужно подчеркнуть, что в мире Достоевского и согласие сохраняет свой диалогический характер, то есть никогда не приводит к слиянию голосов и правд в единую безличную правду, как это происходит в монологическом мире.

Характерно, что в произведениях Достоевского совершенно нет таких отдельных мыслей, положений и формулировок типа сентенций, изречений, афоризмов и т. п., которые, будучи выделены из контекста и

отрешены от голоса, сохраняли бы в безличной форме свое смысловое значение. Но сколько таких отдельных верных мыслей можно выделить (и обычно выделяют) из романов Л. Толстого, Тургенева, Бальзака и других: они рассеяны здесь и в речах персонажей и в авторской речи; отрешенные от голоса, они сохраняют всю полноту своей безличной афористической значимости.

В литературе классицизма и Просвещения выработался особый тип афористического мышления, то есть мышления отдельными закругленными и самодостаточными мыслями, по самому замыслу своему независимыми от контекста. Другой тип афористического мышления выработали романтики.

Достоевскому эти типы мышления были особенно чужды и враждебны. Его формообразующее мировоззрение не знает безличной правды, и в его произведениях нет выделяемых безличных истин. В них есть только цельные и неделимые голоса-идеи, голоса — точки зрения, но и их нельзя выделить, не искажая их природы, из диалогической ткани произведения.

Правда, у Достоевского есть персонажи, представители эпигонской светской линии афористического мышления, точнее, афористической болтовни, сыплющие пошлыми остротами и афоризмами, вроде, например, старого князя Сокольского («Подросток»). Сюда, но лишь отчасти, лишь периферийной стороной своей личности, относится и Версилов. Эти светские афоризмы, конечно, объективны. Но есть у Достоевского герой особого типа, это Степан Трофимович Верховенский. Он эпигон более высоких линий афористического мышления — просветительской и романтической. Он сыплет отдельными «истинами» именно потому, что у него нет «владычествующей идеи», определяющей ядро его личности, нет своей правды, а есть только отдельные безличные истины, которые тем самым перестают быть до конца истинными. В свои предсмертные часы он сам определяет свое отношение к правде:

«Друг мой, я всю жизнь мою лгал. Даже когда говорил правду. Я никогда не говорил для истины, а только для себя, я это и прежде знал, но теперь только вижу...» (VII, 678).

Все афоризмы Степана Трофимовича не имеют полноты значения вне контекста, они в той или иной степени объектны, и на них лежит ироническая печать автора (то есть они двуголосы).

В композиционно выраженных диалогах героев Достоевского также нет отдельных мыслей и положений. Они никогда не спорят по отдельным пунктам, а всегда цельными точками зрения, вкладывая себя и свою идею целиком даже в самую краткую реплику. Они почти никогда не расчленяют и не анализируют свою целостную идейную позицию.

И в большом диалоге романа в его целом отдельные голоса и их миры противопоставляются тоже как неделимые целые, а не расчлененно, не по пунктам и отдельным положениям.

В одном из своих писем к Победоносцеву по поводу «Братьев Карамазовых» Достоевский очень хорошо характеризует свой метод целостных диалогических противопоставлений:

«Ибо ответом на всю эту отрицательную сторону, я и предположил быть вот этой 6-й книге, *Русский иннок*, которая появится 31 августа. А потому и трепещу за нее в том смысле: будет ли она *достаточным* ответом. Тем более, что ответ-то ведь не прямой, не на положения прежде выраженные (в Великом Инквизиторе и прежде) по пунктам, а лишь косвенный. Тут представляется нечто прямо [и обратно] противоположное выше выраженному мировоззрению, — но представляется опять-таки не по пунктам, а так сказать в художественной картине» («Письма», т. IV, стр. 109).

*

Разобранные нами особенности формообразующей идеологии Достоевского определяют все стороны его полифонического творчества.

В результате такого идеологического подхода перед Достоевским разворачивается не мир объектов, освещенный и упорядоченный его монологической мыслью, но мир взаимно освещающихся сознаний, мир сопряженных смысловых человеческих установок. Среди них он ищет высшую авторитетнейшую установку, и ее он воспринимает не как свою истинную мысль, а как другого истинного человека и его слово. В образе идеального человека или в образе Христа представляется ему разрешение идеологических исканий. Этот образ или этот высший голос должен увенчать мир голосов, организовать и подчинить его. Именно образ человека и его чужой для автора голос являлся последним идеологическим критерием для Достоевского: не верность своим убеждениям и не верность самих убеждений, отвлеченно взятых, а именно верность авторитетному образу человека¹.

В ответ Кавелину Достоевский в своей записной книжке набрасывает:

«Недостаточно определять нравственность верностью своим убеждениям. Надо еще непрерывно возбуждать в себе вопрос: верны ли мои убеждения? Проверка же их одна — Христос. Но тут уж не философия, а вера, а вера — это красный цвет...

Сжигающего еретиков я не могу признать нравственным человеком, ибо не признаю ваш тезис, что нравственность есть согласие с внутренними убеждениями. Это лишь *честность* (русский язык богат), но не нравственность. Нравственный образец и идеал есть у меня — Христос. Спрашиваю: сжег ли бы он еретиков, — нет. Ну так значит сжигание еретиков есть поступок безнравственный...

Христос ошибался — доказано! Это жгучее чувст-

¹ Здесь мы имеем в виду, конечно, не заверченный и закрытый образ действительности (тип, характер, темперамент), но открытый образ-слово. Такой идеальный авторитетный образ, который не созерцают, а за которым следуют, только предносился Достоевскому как последний предел его художественных замыслов, но в его творчестве этот образ так и не нашел своего осуществления.

Всё говорит: лучше я останусь с ошибкой, со Христом, чем с вами...

Живая жизнь от вас улетела, остались одни формулы и категории, а вы этому как будто и рады. Больше дескать спокойствия (лень)...

Вы говорите, что нравственно лишь поступать по убеждению. Но откуда же вы это вывели? Я вам прямо не поверю и скажу напротив, что безнравственно поступать по своим убеждениям. И вы, конечно, уж ничем меня не опровергнете»¹.

В этих мыслях нам важно не христианское исповедание Достоевского само по себе, но те живые формы его художественно-идеологического мышления, которые здесь достигают своего осознания и отчетливого выражения. Формулы и категории чужды его мышлению. Он предпочитает остаться с ошибкой, но со Христом, то есть без истины в теоретическом смысле этого слова, без истины-формулы, истины-положения. Чрезвычайно характерно вопрошание идеального образа (как поступил бы Христос?), то есть внутринедиалогическая установка по отношению к нему, не слияние с ним, а следование за ним.

Недоверие к убеждениям и к их обычной монологической функции, искание истины не как вывода своего сознания, вообще не в монологическом контексте собственного сознания, а в идеальном, авторитетном образе другого человека, установка на чужой голос, чужое слово характерны для формирующейся идеологии Достоевского. Авторская идея, мысль не должна нести в произведении всеосвещающую изображенный мир функцию, но должна входить в него как образ человека, как установка среди других установок, как слово среди других слов. Эта идеальная установка (истинное слово) и ее возможность должна быть перед глазами, но не должна окрашивать произведения как личный идеологический тон автора.

¹ «Биография, письма и заметки из записной книжки Ф. М. Достоевского». СПб., 1883, стр. 371—372, 374.

В плане «Жития великого грешника» есть следующее очень показательное место:

«1. ПЕРВЫЕ СТРАНИЦЫ. 1) Тон, 2) втиснуть мысли художественно и сжато.

Первая NB *Тон* (рассказ *житие* — т. е. хоть и от автора, но сжато, не скупясь на изъяснения, но и представляя сценами. Тут надо гармонию). Сухость рассказа иногда до Жиль-Блаза. На эффектных и сценических местах — *как бы* вовсе этим нечего дорожить.

Но и владычествующая идея жития чтоб видна была — т. е. хотя и не объяснять словами всю владычествующую идею и всегда оставлять ее в загадке, но чтоб читатель всегда видел, что идея эта благочестива, что житие — вещь до того важная, что стоило начинать даже с ребяческих лет. — Тоже — подбором того, об чем пойдет *рассказ*, всех фактов, как бы беспрерывно выставляется (*что-то*) и беспрерывно постановляется на вид и на пьедестал будущий человек»¹.

«Владычествующая идея» намечалась в замысле каждого романа Достоевского. В своих письмах он часто подчеркивает исключительную важность для него основной идеи. Об «Идиоте» он говорит в письме к Страхову: «В романе много написано наскоро, много растянута и не удалось, но кой-что и удалось. Я не за роман, а я за идею мою стою»². О «Бесах» он пишет Майкову: «Идея соблазнила меня и полюбил я ее ужасно, но слажу ли, не изгавняю ли весь роман, — вот беда!»³. Но функция владычествующей идеи и в замыслах особая. Она не выносится за пределы большого диалога и не завершает его. Она должна руководить лишь в выборе и в расположении материала («подбором того, о чем пойдет рассказ»), а этот материал — чужие голоса, чужие точки зрения, и среди них «бес-

¹ «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 71—72.

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. II. М. — Л., Госиздат, 1930, стр. 170.

³ Там же, стр. 333.

прерывно постановляется на пьедестал будущий человек»¹.

Мы уже говорили, что идея является обычным мнoлогическим принципом видения и понимания мира лишь для героев. Между ними и распределено все то в произведении, что может служить непосредственным выражением и опорой для идеи. Автор оказывается перед героем, перед его чистым голосом. У Достоевского нет объективного изображения среды, быта, природы, вещей, то есть всего того, что могло бы стать опорой для автора. Многообразнейший мир вещей и вещных отношений, входящий в роман Достоевского, дан в освещении героев, в их духе и в их тоне. Автор, как носитель собственной идеи, не соприкасается непосредственно ни с единой вещью, он соприкасается только с людьми. Вполне понятно, что ни идеологический лейтмотив, ни идеологический вывод, превращающие свой материал в объект, невозможны в этом мире субъектов.

Одному из своих корреспондентов Достоевский в 1878 году пишет: «Прибавьте тут, сверх всего этого (говорилось о неподчинении человека общему природному закону. — М. Б.), *мое я*, которое все создало. Если оно это все создало, т. е. всю землю и ее аксиому (закон самосохранения. — М. Б.), то, стало быть, это *мое я* выше всего этого, по крайней мере не укладывается в одно это, а становится как бы в сторону, над всем этим, судит и создает его... Но в таком случае это *я* не только не подчиняется земной аксиоме, земному закону, но и выходит из них, выше их имеет закон»².

¹ В письме к Майкову Достоевский говорит: «Хочу выставить во второй повести главной фигурой Тихона Задонского, конечно, под другим именем, но тоже архиерей будет проживать в монастыре на спокое... Авось, выведу величавую, *положительную*, святую фигуру. Это уже не Костанжогло-с, не немец (забыл фамилию) в Обломове... и не Лопуховы, не Рахметовы. Правда, я ничего не создам. Я только выставлю действительного Тихона, которого я принял в свое сердце давно с восторгом» («Письма», т. II. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 264).

² Ф. М. Достоевский. Письма, т. IV. М., Гослитиздат, 1959, стр. 5.

Из этой, в основном идеалистической, оценки сознания Достоевский в своем художественном творчестве не сделал, однако, монологического применения. Сознательное и судящее «я» и мир как его объект даны здесь не в единственном, а во множественном числе. Достоевский преодолел солипсизм. Идеалистическое сознание он оставил не за собою, а за своими героями, и не за одним, а за всеми. Вместо отношения сознающего и судящего «я» к миру в центре его творчества стала проблема взаимоотношений этих сознающих и судящих «я» между собою.

Глава четвертая

ЖАНРОВЫЕ И СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДОСТОЕВСКОГО

Те особенности поэтики Достоевского, которые мы старались раскрыть в предшествующих главах, предполагают, конечно, и совершенно новую трактовку в его творчестве жанровых и сюжетно-композиционных моментов. Ни герой, ни идея, ни самый полифонический принцип построения целого не укладываются в жанровые и сюжетно-композиционные формы биографического, социально-психологического, бытового и семейного романа, то есть в те формы, которые господствовали в современной Достоевскому литературе и разрабатывались такими его современниками, как Тургенев, Гончаров, Л. Толстой. По сравнению с ними творчество Достоевского явственно принадлежит к совершенно иному, чуждому им, жанровому типу.

Сюжет биографического романа не адекватен герою Достоевского, ибо такой сюжет всецело опирается на социальную и характерологическую определенность и полную жизненную воплощенность героя. Между характером героя и сюжетом его жизни должно быть глубокое органическое единство. На нем зиждется биографический роман. Герой и окружающий его

объективный мир должны быть сделаны из одного куска. Герой же Достоевского в этом смысле не воплощен и не может воплотиться. У него не может быть нормального биографического сюжета. И сами герои тщетно мечтают и жаждут воплотиться, приобщиться нормальному жизненному сюжету. Жажда воплощения «мечтателя», рожденного от идеи «человека из подполья» и «героя случайного семейства» — одна из важных тем Достоевского.

Полифонический роман Достоевского строится на иной сюжетно-композиционной основе и связан с другими жанровыми традициями в развитии европейской художественной прозы.

В литературе о Достоевском очень часто связывают особенности его творчества с традициями европейского авантюрного романа. И в этом есть известная доля истины. •

Между авантурным героем и героем Достоевского имеется одно очень существенное для построения романа формальное сходство. И про авантурного героя нельзя сказать, кто он. У него нет твердых социально-типических и индивидуально-характерологических качеств, из которых слагался бы устойчивый образ его характера, типа или темперамента. Такой определенный образ отяжелил бы авантурный сюжет, ограничил бы авантурные возможности. С авантурным героем все может случиться, и он всем может стать. Он тоже не субстанция, а чистая функция приключений и походов. Авантурный герой так же не завершен и не предопределен своим образом, как и герой Достоевского.

Правда, это очень внешнее и очень грубое сходство. Но оно достаточно, чтобы сделать героев Достоевского возможными носителями авантурного сюжета. Круг тех связей, какие могут завязать герои, и тех событий, участниками которых они могут стать, не предопределен и не ограничен ни их характером, ни тем социальным миром, в котором они действительно были бы воплощены. Поэтому Достоевский спокойно мог пользоваться самыми крайними и последовательными приемами не только благородного аван-

тюрного романа, но и романа бульварного. Его герой ничего не исключает из своей жизни, кроме одного — социального благообразия вполне воплощенного героя семейного и биографического романа.

Поэтому менее всего Достоевский мог в чем-нибудь следовать и в чем-либо существенно сближаться с Тургеневым, Толстым, с западноевропейскими представителями биографического романа. Зато авантурный роман всех разновидностей оставил глубокий след в его творчестве. «Он прежде всего воспроизвел, — говорит Гроссман, — единственный раз во всей истории классического русского романа — типичные фабулы авантурной литературы. Традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами для построения его интриг.

Он пользовался даже трафаретами этого литературного жанра. В разгаре спешной работы он соблазнился ходячими типами авантурных фабул, захвачанных бульварными романистами и фельетонными повествователями...

Нет, кажется, ни одного атрибута старого романа приключений, который не был использован Достоевским. Помимо таинственных преступлений и массовых катастроф, титулов и неожиданных состояний, мы находим здесь типичнейшую черту мелодрамы — скитания аристократов по трущобам и товарищеское братание их с общественными подонками. Среди героев Достоевского это черта не одного только Ставрогина. Она в равной степени свойственна и князю Валковскому, и князю Сокольскому, и даже отчасти князю Мышкину»¹.

Но для чего понадобился Достоевскому авантурный мир? Какие функции он несет в целом его художественного замысла?

Отвечая на этот вопрос, Леонид Гроссман указывает три основные функции авантурного сюжета. Введе-

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 53, 56—57.

нием авантюрного мира, во-первых, достигался захватывающий повествовательный интерес, облегчавший читателю трудный путь через лабиринт философских теорий, образов и человеческих отношений, заключенных в одном романе. Во-вторых, в романе-фельетоне Достоевский нашел «искру симпатии к униженным и оскорбленным, которая чувствуется за всеми приключениями осчастливленных нищих и спасенных подкидышей». Наконец, в этом сказалась «исконная черта» творчества Достоевского: «стремление внести исключительность в самую гущу повседневности, слить воедино, по романтическому принципу, возвышенное с гротеском и незаметным претворением довести образы и явления обыденной действительности до границ фантастического»¹.

Нельзя не согласиться с Гроссманом, что все указанные им функции действительно присущи авантурному материалу в романе Достоевского. Однако нам кажется, что этим дело далеко не исчерпывается. Занимательность сама по себе никогда не была самоцелью для Достоевского, не был художественной самоцелью и романтический принцип сплетения возвышенного с гротеском, исключительного с повседневным. Если авторы авантюрного романа, вводя трущобы, каторги и больницы, действительно подготовили путь социальному роману, то перед Достоевским были образцы подлинного социального романа — социально-психологического, бытового, биографического, к которым Достоевский, однако, почти не обращался. Начиная вместе с Достоевским Григорович и другие подошли к тому же миру униженных и оскорбленных, следуя совсем иным образцам.

Указанные Гроссманом функции — побочные. Основное и главное не в них.

Сюжетность социально-психологического, бытового, семейного и биографического романа связывает героя с героем не как человека с человеком, а как отца с сыном, мужа с женой, соперника с соперником, лю-

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 61, 62.

блещущего с любимой или как помещика с крестьянином, собственника с пролетарием, благополучного мещанина с деклассированным бродягой и т. п. Семейные, жизненно-фабулические и биографические, социально-сословные, социально-классовые отношения являются твердою всеопределяющею основой всех сюжетных связей; случайность здесь исключена. Герой приобщается сюжету, как воплощенный и строго локализованный в жизни человек, в конкретном и непроницаемом облачении своего класса или сословия, своего семейного положения, своего возраста, своих жизненно-биографических целей. Его человечность настолько конкретизована и специфицирована его жизненным местом, что сама по себе лишена определяющего влияния на сюжетные отношения. Она может раскрываться только в строгих рамках этих отношений.

Герои размещены сюжетом и могут существенно сойтись друг с другом лишь на определенной конкретной почве. Их взаимоотношения создаются сюжетом и сюжетом же завершаются. Их самосознания и их сознания, как людей, не могут заключать между собой никаких сколько-нибудь существенных внесюжетных связей. Сюжет здесь никогда не может стать простым материалом внесюжетного общения сознаний, ибо герой и сюжет сделаны из одного куска. Герои как герои порождаются самим сюжетом. Сюжет — не только их одежда, это тело и душа их. И обратно: их тело и душа могут существенно раскрыться и завершиться только в сюжете.

Авантюрный сюжет, напротив, именно одежда, облегающая героя, одежда, которую он может менять сколько ему угодно. Авантюрный сюжет опирается не на то, что есть герой и какое место он занимает в жизни, а скорее на то, что он не есть и что с точки зрения всякой уже наличной действительности не предreshено и неожиданно. Авантюрный сюжет не опирается на наличные и устойчивые положения — семейные, социальные, биографические, — он развивается вопреки им. Авантюрное положение — такое положение, в котором может очутиться всякий человек как человек. Более

того, и всякую устойчивую социальную локализацию авантюрный сюжет использует не как завершающую жизненную форму, а как «положение». Так, аристократ бульварного романа ничего общего не имеет с аристократом социально-семейного романа. Аристократ бульварного романа — это положение, в котором оказался человек. Человек действует в костюме аристократа как человек: стреляет, совершает преступления, убегает от врагов, преодолевает препятствия и т. д. Все социальные и культурные учреждения, установления, сословия, классы, семейные отношения — только положения, в которых может очутиться вечный и себе равный человек. Задачи, продиктованные его вечной человеческой природой — самосохранением, жаждой победы и торжества, жаждой обладания, чувственной любовью, — определяют авантюрный сюжет.

Правда, этот вечный человек авантюрного сюжета, так сказать, телесный и телесно-душевный человек. Поэтому вне самого сюжета он пуст, и, следовательно, никаких внесюжетных связей с другими героями он не устанавливает. Авантюрный сюжет не может поэтому быть последнею связью в романном мире Достоевского, но как сюжет он является благоприятным материалом для осуществления его художественного замысла.

• Авантюрный сюжет у Достоевского сочетается с глубокой и острой проблемностью; более того, он всецело поставлен на службу идее: он ставит человека в исключительные положения, раскрывающие и провоцирующие его, сводит и сталкивает его с другими людьми при необычных и неожиданных обстоятельствах именно в целях и с п ы т а н и я идеи и человека идеи, то есть «человека в человеке». А это позволяет сочетать с авантюрой такие, казалось бы, чуждые ей жанры, как исповедь, житие и др. ,

Такое сочетание авантюристичности, притом часто бульварной, с идеей, с проблемным диалогом, с исповедью, житием и проповедью с точки зрения господствующих в XIX веке представлений о жанрах казалось чем-то необычным, воспринималось как грубое и ничем не

оправданное нарушение «жанровой эстетики». И действительно, в XIX веке эти жанры и жанровые элементы резко обособились и представлялись чужеродными. Напомним прекрасную характеристику этой чужеродности, данную в свое время Л. П. Гроссманом (см. стр. 18—19 нашей работы). Мы старались показать, что эта жанровая и стилистическая чужеродность осмысливается и преодолевается у Достоевского на основе последовательного полифонизма его творчества. Но теперь настало время осветить этот вопрос и с точки зрения истории жанров, то есть перенести его в плоскость исторической поэтики.

Дело в том, что сочетание авантюристичности с острой проблемностью, диалогичностью, исповедью, житием и проповедью вовсе не является чем-то абсолютно новым и никогда раньше не бывшим. Новым было только полифоническое использование и осмысление этого жанрового сочетания Достоевским. Само же оно уходит своими корнями в глубокую древность. Авантюрный роман XIX века является только одной из ветвей — притом обедненной и деформированной — могучей и широко разветвленной жанровой традиции, уходящей, как мы сказали, в глубь прошлого, к самым истокам европейской литературы. Мы считаем необходимым проследить эту традицию именно до ее истоков. Анализом ближайших к Достоевскому жанровых явлений никак нельзя ограничиться. Более того, как раз на истоках мы и намерены сосредоточить главное внимание. Поэтому нам придется на некоторое время отойти от Достоевского, чтобы перелистать несколько древних и почти вовсе не освещенных у нас страниц истории жанров. Этот исторический экскурс поможет нам глубже и правильнее понять жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского, до сих пор, в сущности, почти еще не раскрытые в литературе о нем. Кроме того, как мы думаем, этот вопрос имеет и более широкое значение для теории и истории литературных жанров.

Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, «вековые» тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются не-

умирающие элементы архаики. Правда, эта архаика сохраняется в нем только благодаря постоянному ее обновлению, так сказать, осовременению. Жанр всегда и тот и не тот, всегда и стар и нов одновременно. Жанр возрождается и обновляется на каждом новом этапе развития литературы и в каждом индивидуальном произведении данного жанра. В этом жизнь жанра. Поэтому и архаика, сохраняющаяся в жанре, не мертвая, а вечно живая, то есть способная обновляться архаика. Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Именно поэтому жанр и способен обеспечить единство и непрерывность этого развития.

Вот почему для правильного понимания жанра и необходимо подняться к его истокам.



На исходе классической античности и затем в эпоху эллинизма складываются и развиваются многочисленные жанры, внешне довольно разнообразные, но связанные внутренним родством и потому составляющие особую область литературы, которую сами древние очень выразительно именовали «*σπουδαῖος*», то есть областью серьезно-смехового. Сюда древние относили мифы Софрона, «сократический диалог» (как особый жанр), обширную литературу симпосионов (тоже особый жанр), раннюю мемуарную литературу (Иона из Хиоса, Крития), памфлеты, всю буколическую поэзию, «Мениппову сатиру» (как особый жанр) и некоторые другие жанры. Четкие и стабильные границы этой области серьезно-смехового мы вряд ли можем обозначить. Но сами древние отчетливо ощущали ее принципиальное своеобразие и противопоставляли ее серьезным жанрам — эпосе, трагедии, истории, классической риторике и др. И действительно, отличия этой области от остальной литературы классической античности очень существенны.

В чем же отличительные особенности жанров серьезно-смехового?

При всей их внешней пестроте они объединены своей глубокою связью с карнавальным фольклором. Все они проникнуты — в большей или меньшей степени — специфическим карнавальным мироощущением, некоторые же из них прямо являются литературными вариантами устных карнавально-фольклорных жанров. Карнавальное мироощущение, снизу доверху проникающее эти жанры, определяет их основные особенности и ставит образ и слово в них в особое отношение к действительности. Правда, во всех жанрах серьезно-смехового есть и сильный риторический элемент, но в атмосфере веселой относительности карнавального мироощущения этот элемент существенно изменяется: ослабляется его односторонняя риторическая серьезность, его рассудочность, однозначность и догматизм.

Карнавальное мироощущение обладает могучей животворной преобразующей силой и неистребимой живучестью. Поэтому даже в наше время те жанры, которые имеют хотя бы самую отдаленную связь с традициями серьезно-смехового, сохраняют в себе карнавальную закваску (бродило), резко выделяющую их из среды других жанров. На этих жанрах всегда лежит особая печать, по которой мы их можем узнать. Чуткое ухо всегда угадывает хотя бы и самые далекие отзвуки карнавального мироощущения.

Ту литературу, которая испытала на себе — прямо и непосредственно или косвенно, через ряд посредствующих звеньев, — влияние тех или иных видов карнавального фольклора (античного или средневекового), мы будем называть карнавализованной литературой. Вся область серьезно-смехового — первый пример такой литературы. Мы считаем, что проблема карнавализации литературы является одной из очень важных проблем исторической поэтики, преимущественно поэтики жанров.

Однако к самой проблеме карнавализации мы обратимся несколько позже (после анализа карнавала и карнавального мироощущения). Здесь же мы остановимся на некоторых внешних жанровых особенностях области серьезно-смехового, которые являются уже

результатом преобразующего влияния карнавального мироощущения.

Первая особенность всех жанров серьезно-смехового — это их новое отношение к действительности: их предметом или — что еще важнее — исходным пунктом понимания, оценки и оформления действительности служит живая, часто даже прямо злободневная современность. Впервые в античной литературе предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) изображения дан без всякой эпической или трагической дистанции, дан не в абсолютном прошлом мифа и предания, а на уровне современности, в зоне непосредственного и даже грубого фамиллярного контакта с живыми современниками. Герои мифа и исторические фигуры прошлого в этих жанрах нарочито и подчеркнуто осовременены, и они действуют и говорят в зоне фамиллярного контакта с незавершенной современностью. В области серьезно-смехового, следовательно, происходит коренное изменение самой ценностно-временной зоны построения художественного образа. Такова ее первая особенность.

Вторая особенность неразрывно связана с первой: жанры серьезно-смехового не опираются на предание и не освящают себя им, — они осознанно опираются на опыт (правда, еще недостаточно зрелый) и на свободный вымысел; их отношение к преданию в большинстве случаев глубоко критическое, а иногда — цинично-разоблачительное. Здесь, следовательно, впервые появляется почти вовсе освобожденный от предания образ, опирающийся на опыт и свободный вымысел. Это целый переворот в истории литературного образа.

Третья особенность — нарочитая многостильность и разноголосость всех этих жанров. Они отказываются от стилистического единства (строго говоря, одностильности) эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики. Для них характерна многотонность рассказа, смешение высокого и низкого, серьезного и смешного, они широко пользуются вводными жанрами — письмами, найденными рукописями, пересказанными диалогами, пародиями на высокие жанры, пародийно переосмыс-

ленными цитатами и др.; в некоторых из них наблюдается смешение прозаической и стихотворной речи, вводятся живые диалекты и жаргоны (а на римском этапе — и прямое двуязычие), появляются различные авторские личины. Наряду с изображающим словом появляется и **изображенное слово**; в некоторых жанрах ведущую роль играют двуголосые слова. Здесь, следовательно, появляется и радикально **новое отношение к слову как материалу литературы**.

Таковы три основные особенности, **общие всем жанрам**, входящим в область серьезно-смехового. Уже отсюда ясно, какое огромное значение имеет эта область античной литературы для развития будущего европейского романа и той художественной прозы, которая тяготеет к роману и развивается под его влиянием.

Говоря несколько упрощенно и схематически, можно сказать, что романский жанр имеет три основных корня: **эпический, риторический и карнавальный**. В зависимости от преобладания какого-нибудь одного из этих корней формируются три линии в развитии европейского романа: **эпическая, риторическая и карнавальная** (между ними существуют, конечно, многочисленные переходные формы). В области серьезно-смехового и нужно искать исходные точки развития различных разновидностей третьей, то есть карнавальной, линии романа, в том числе и той ее разновидности, которая ведет к творчеству Достоевского.

Для формирования этой разновидности развития романа и художественной прозы, которую мы условно назовем «диалогической» и которая, как мы сказали, ведет к Достоевскому, определяющее значение имеют два жанра из области серьезно-смехового — **сократический диалог** и **«Мениппова сатира»**. На них нужно остановиться несколько подробнее.

«Сократический диалог» — это особый и в свое время широко распространенный жанр. «Сократические диалоги» писали Платон, Ксенофонт, Антисфен, Эсхин, Федон, Эвклид, Алексамен, Глаукон, Симмий, Кратон и другие. До нас дошли только диалоги Пла-

тона и Ксенофонта, об остальных — лишь сведения и некоторые фрагменты. Но на основе всего этого мы можем составить себе представление о характере этого жанра.

«Сократический диалог» не риторический жанр. Он вырастает на народно-карнавальном основе и глубоко проникнут карнавальным мироощущением, особенно, конечно, на у с т н о й сократовской стадии своего развития. Но к карнавальному основе этого жанра мы еще вернемся в дальнейшем.

Первоначально жанр «сократического диалога» — уже на литературной стадии своего развития — был почти мемуарным жанром: это были воспоминания о тех действительных беседах, которые вел Сократ, записи вспомнутых бесед, обрамленные кратким рассказом. Но уже вскоре свободно-творческое отношение к материалу почти вовсе освобождает жанр от его исторических и мемуарных ограничений и сохраняет в нем только самый сократический метод диалогического раскрытия истины и внешнюю форму записанного и обрамленного рассказом диалога. Такой уже свободно-творческий характер носят «сократические диалоги» Платона, в меньшей степени — Ксенофонта и известные нам по фрагментам диалоги Антисфена.

Мы остановимся на тех моментах жанра «сократического диалога», которые имеют особое значение для нашей концепции.

1. В основе жанра лежит сократическое представление о диалогической природе истины и человеческой мысли о ней. Диалогический способ искания истины противопоставлялся о ф и ц и а л ь н о м у монологизму, претендующему на о б л а д а н и е готовой истиной, противопоставлялся и наивной самоуверенности людей, думающих, что они что-то знают, то есть владеют какими-то истинами. Истина не рождается и не находится в голове отдельного человека, она рождается между людьми, совместно ищущими истину, в процессе их диалогического общения. Сократ называл себя «сводником»: он сводил людей и сталкивал их в споре, в результате которого и рождалась истина; по отношению к этой рождающейся истине

Сократ называл себя «повивальной бабкой», так как он помогал ее рождению. Поэтому и свой метод он называл «родовспомогательным». Но Сократ никогда не называл себя единоличным обладателем готовой истины. Подчеркиваем, что сократические представления о диалогической природе истины лежали в народно-карнавальной основе жанра «сократического диалога» и определяли его форму, но далеко не всегда находили выражение в самом содержании отдельных диалогов. Содержание часто приобретало монологический характер, противоречащий формообразующей идее жанра. У Платона в диалогах первого и второго периода его творчества признание диалогической природы истины еще сохраняется и в самом его философском мировоззрении, хотя и в ослабленной форме. Поэтому диалог этих периодов еще не превращается у него в простой способ изложения готовых идей (в педагогических целях) и Сократ еще не превращается в «учителя». Но в последний период творчества Платона это уже происходит: монологизм содержания начинает разрушать форму «сократического диалога». Впоследствии, когда жанр «сократического диалога» перешел на службу сложившимся догматическим мировоззрениям различных философских школ и религиозных учений, он утратил всякую связь с карнавальным мироощущением и превратился в простую форму изложения уже найденной, готовой и непререкаемой истины и, наконец, вовсе выродился в вопросо-ответную форму научения неопитов (катехизисы).

2. Двумя основными приемами «сократического диалога» являлись синкриза (*συγκρισις*) и анакриза (*ἀν'ακρισις*). Под синкризой понималось сопоставление различных точек зрения на определенный предмет. Технике такого сопоставления различных слов-мнений о предмете в «сократическом диалоге» придавалось очень важное значение, что вытекало из самой природы этого жанра. Под анакризой понимались способы вызывать, провоцировать слова собеседника, заставлять его высказать свое мнение, и высказать до конца. Сократ был великим мастером такой анакризы: он умел заставить людей гово-

рить, облекать в слово свои темные, но упрямые предвзятые мнения, освещать их словом и тем самым разоблачать их ложность или неполноту; он умел вытаскивать ходячие истины на свет божий. Анакрiza— это провоцирование слова словом же (а не сюжетным положением, как в «Менипповой сатире», о чем дальше). Синкрiza и анакрiza диалогизуют мысль, выносят ее вовне, превращают в реплику, приобщают ее диалогическому общению между людьми. Оба этих приема вытекают из представления о диалогической природе истины, лежащего в основе «сократического диалога». На почве этого карнавализованного жанра синкрiza и анакрiza утрачивают свой узкий отвлеченно-риторический характер.

3. Героями «сократического диалога» являются идеологи. Идеологом прежде всего является сам Сократ, идеологами являются и все его собеседники — его ученики, софисты, простые люди, которых он вовлекает в диалог и делает идеологами поневоле. И самое событие, которое совершается в «сократическом диалоге» (или, точнее, воспроизводится в нем), является чисто идеологическим событием искания и испытания истины. Событие это иногда разворачивается с подлинным (но своеобразным) драматизмом, например перипетии идеи бессмертия души в платоновском «Федоне». «Сократический диалог», таким образом, впервые в истории европейской литературы вводит героя-идеолога.

4. В «сократическом диалоге» наряду с анакризой, то есть провоцированием слова словом, для той же цели используется иногда и сюжетная ситуация диалога. У Платона в «Апологии» ситуация суда и ожидаемого смертного приговора определяет особый характер речи Сократа как отчета-исповеди человека, стоящего на пороге. В «Федоне» беседа о бессмертии души со всеми ее внутренними и внешними перипетиями прямо определяется предсмертной ситуацией. Здесь в обоих случаях налична тенденция к созданию исключительной ситуации, очищающей слово от всякого жизненного автоматизма и объектности, заставляющей человека раскрывать глубинные пласты

личности и мысли. Конечно, свобода создания исключительных ситуаций, провоцирующих глубинное слово, в «сократическом диалоге» очень ограничена исторической и мемуарной природой этого жанра (на его литературной стадии). Тем не менее мы можем говорить о зарождении уже и на его почве особого типа «диалога на пороге» (Schwellendialog), в дальнейшем широко распространенного в эллинистической и римской литературе, а затем в средние века и, наконец, в литературе эпохи Возрождения и Реформации.

5. Идея в «сократическом диалоге» органически сочетается с образом человека — ее носителя (Сократа и других существенных участников диалога). Диалогическое испытание идеи есть одновременно и испытание человека, ее представляющего. Мы можем, следовательно, говорить здесь о зачаточном образе идеи. Мы наблюдаем здесь и свободно-творческое отношение к этому образу. Идеи Сократа, ведущих софистов и других исторических лиц здесь не цитируются и не пересказываются, а даются в свободно-творческом развитии на диалогизирующем их фоне других идей. По мере ослабления исторической и мемуарной основы жанра чужие идеи становятся все более и более пластичными, в диалогах начинают сходиться люди и идеи, которые в исторической действительности и не вступали никогда в реальный диалогический контакт (но могли бы вступить). Остается один шаг до будущего «диалога мертвых», где в диалогической плоскости сталкиваются люди и идеи, разделенные веками. Но «сократический диалог» этого шага еще не сделал. Правда, Сократ в «Апологии» как бы уже предсказывает этот будущий диалогический жанр, когда он, в предвидении смертного приговора, говорит о тех диалогах, которые он будет вести в преисподней с тенями прошлого, как он вел их здесь, на земле. Необходимо, однако, подчеркнуть, что образ идеи в «сократическом диалоге», в отличие от образа идеи у Достоевского, носит еще синкретический характер: процесс разграничения абстрактно-научного и философского понятия и художественного образа в эпоху создания «сократического диалога» еще не за-

вершился. «Сократический диалог» — это еще синкретический философско-художественный жанр.

Таковы основные особенности «сократического диалога». Они позволяют нам считать этот жанр одним из начал той линии развития европейской художественной прозы и романа, которая ведет к творчеству Достоевского.

«Сократический диалог» как определенный жанр просуществовал недолго, но в процессе его распада сложились другие диалогические жанры, в том числе и «Мениппова сатира». Но ее нельзя, конечно, рассматривать как чистый продукт разложения «сократического диалога» (как это иногда делают), так как ее корни непосредственно уходят в карнавальнй фольклор, определяющее влияние которого здесь еще более значительно, чем в «сократическом диалоге».

Прежде чем анализировать жанр «Менипповой сатиры» по существу, дадим о нем краткую справку чисто осведомительного характера.

Свое название этот жанр получил от имени философа III века до н. э. Мениппа из Гадары, придавшего ему классическую форму¹, причем самый термин как обозначение определенного жанра был впервые введен римским ученым I века до н. э. Варроном, который назвал свои сатиры «*saturae menippeae*». Но самый жанр возник гораздо раньше: первым представителем его был, может быть, еще Антисфен, ученик Сократа и один из авторов «сократических диалогов». Писал «Менипповы сатиры» и современник Аристотеля Гераклид Понтик, который, по Цицерону, был также создателем родственного жанра *logistoricus* (сочетание «сократического диалога» с фантастическими историями). Но уже безусловным представителем «Менипповой сатиры» был Бюон Борисфенит, то есть с берегов Днепра (III век до н. э.). Дальше идет Менипп, придавший жанру большую определенность, затем Варрон, от сатир которого до нас дошли многочис-

¹ Сатиры его до нас не дошли, но названия их сообщает Диоген Лаэций.

ленные фрагменты. Классической «Менипповой сатирой» является «Апоколокинтозис», то есть «Отыжвление», Сенеки. Не чем иным, как развернутой до пределов романа «Менипповой сатирой», является «Сатирикон» Петрония. Наиболее полное представление о жанре дают нам, конечно, хорошо дошедшие до нас «Менипповы сатиры» Лукиана (хотя и не о всех разновидностях этого жанра). Развернутой «Менипповой сатирой» являются «Метаморфозы» («Золотой осел») Апулея (равно как и его греческий источник, известный нам по краткому изложению Лукиана). Очень интересным образцом «Менипповой сатиры» является и так называемый «Гиппократов роман» (первый европейский роман в письмах). Завершает развитие «Менипповой сатиры» на античном этапе «Утешение философии» Бозция. Элементы «Менипповой сатиры» мы находим в некоторых разновидностях «греческого романа», в античном утолическом романе, в римской сатире (у Луцилия и Горация). В орбите «Менипповой сатиры» развивались некоторые родственные жанры, генетически связанные с «сократическим диалогом»: диатриба, уже названный нами жанр логисторикус, солилоквиум, ареталогические жанры и др.

«Мениппова сатира» оказала очень большое влияние на древнехристианскую литературу (античного периода) и на византийскую литературу (а через нее и на древнюю русскую письменность). В разных вариантах и под разными жанровыми названиями она продолжала свое развитие и в послеантичные эпохи: в средние века, в эпоху Возрождения и Реформации и в новое время; продолжает она, по существу, развиваться и сейчас (как с отчетливым жанровым осознанием, так и без него). Этот карнавализованный жанр, необыкновенно гибкий и изменчивый, как Протей, способный проникать и в другие жанры, имел огромное, до сих пор еще недостаточно оцененное значение в развитии европейских литератур. «Мениппова сатира» стала одним из главных носителей и проводников карнавального мироощущения в литературе вплоть до наших дней. Но к этому значению ее мы еще вернемся в дальнейшем.

Теперь, после нашего краткого (и, конечно, далеко не полного) обзора античных «Менипповых сатир», мы должны раскрыть основные особенности этого жанра, как они определились в античную эпоху. В дальнейшем мы будем называть «Мениппову сатиру» просто мениппеей.

1. По сравнению с «сократическим диалогом» в мениппее в общем увеличивается удельный вес смехового элемента, хотя он значительно колеблется по разным разновидностям этого гибкого жанра: смеховой элемент очень велик, например, у Варрона и исчезает, точнее, редуцируется¹ у Боэция. На особом карнавальном (в широком смысле этого слова) характере смехового элемента мы в дальнейшем остановимся подробнее.

2. Мениппея полностью освобождается от тех мемуарно-исторических ограничений, которые были еще свойственны «сократическому диалогу» (хотя внешне мемуарная форма иногда сохраняется); она свободна от предания и не скована никакими требованиями внешнего жизненного правдоподобия. Мениппея характеризуется исключительной свободой сюжетного и философского вымысла. Этому нисколько не мешает то, что ведущими героями мениппеи являются исторические и легендарные фигуры (Диоген, Менипп и другие). Пожалуй, во всей мировой литературе мы не найдем более свободного по вымыслу и фантастике жанра, чем мениппея.

3. Важнейшая особенность жанра мениппеи состоит в том, что самая смелая и необузданная фантастика и авантюра внутренне мотивируются, оправдываются, освящаются здесь чисто идейно-философской целью — создавать исключительные ситуации для провоцирования и испытания философской

¹ Явление редуцированного смеха имеет довольно важное значение в мировой литературе. Редуцированный смех лишен непосредственного выражения, так сказать, «не звучит», но его след остается в структуре образа и слова, угадывается в ней. Перефразируя Гоголя, можно говорить про «невидимый миру смех». Мы встретимся с ним в произведениях Достоевского.

идеи — слова, правды, воплощенной в образе мудреца, искателя этой правды. Подчеркиваем, что фантастика служит здесь не для положительного воплощения правды, а для ее искания, провоцирования и, главное, для ее испытания. Для этой цели герои «Менипповой сатиры» поднимаются на небеса, спускаются в преисподнюю, странствуют по неведомым фантастическим странам, ставятся в исключительные жизненные ситуации (Диоген, например, продает себя самого в рабство на базарной площади, Перегрин торжественно сжигает себя на олимпийских играх, в исключительных ситуациях оказывается все время Люций — осел и т. п.). Очень часто фантастика приобретает авантюрно-приключенческий характер, иногда — символический или даже мистико-религиозный (у Апулея). Но во всех случаях она подчинена чисто идейной функции провоцирования и испытания правды. Необузданнейшая авантюрная фантастика и философская идея оказываются здесь в органическом и нерасторжимом художественном единстве. Необходимо еще подчеркнуть, что дело идет именно об испытании идеи, правды, а не об испытании определенно-го человеческого характера, индивидуального или социально-типического. Испытание мудреца есть испытание его философской позиции в мире, а не тех или иных, независимых от этой позиции, черт его характера. В этом смысле можно сказать, что содержанием мениппеи являются приключения идеи или правды в мире: и на земле, и в преисподней, и на Олимпе.

4. Очень важной особенностью мениппеи является органическое сочетание в ней свободной фантастики, символики и — иногда — мистико-религиозного элемента с крайним и грубым (с нашей точки зрения) грущобным натурализмом. Приключения правды на земле происходят на больших дорогах, в лупанариях, в воровских притонах, в тавернах, на базарных площадях, в тюрьмах, на эротических оргиях тайных культов и т. п. Идея здесь не боится никаких грущоб и никакой жизненной грязи. Человек идеи — мудрец — сталкивается с предельным выражением

мирового зла, разврата, низости и пошлости. Этот трущобный натурализм появляется, по-видимому, уже в ранних мениппеях. Уже про Биона Борисфенита древние говорили, что он «первый обрядил философию в пестрое одеяние гетеры». Очень много трущобного натурализма у Варрона и у Лукиана. Но наиболее широкое и полное развитие трущобный натурализм мог получить только в развернутых до романа мениппеях Петрония и Апулея. Органическое сочетание философского диалога, высокой символики, авантюрной фантастики и трущобного натурализма — замечательная особенность мениппеи, сохраняющаяся и на всех последующих этапах развития диалогической линии романной прозы вплоть до Достоевского.

5. Смелость вымысла и фантастики сочетается в мениппее с исключительным философским универсализмом и предельной мирозерцательностью. Мениппея — это жанр «последних вопросов». В ней испытываются последние философские позиции. Мениппея стремится давать как бы последние, решающие слова и поступки человека, в каждом из которых — весь человек и вся его жизнь в ее целом. Эта черта жанра, по-видимому, особенно резко проявилась в ранних мениппеях (у Гераклида Понтика, Биона, Телеса, Мениппа), но сохранилась, хотя иногда и в ослабленном виде, во всех разновидностях этого жанра как его характерная особенность. В условиях мениппеи самый характер философской проблематики, по сравнению с «сократическим диалогом», должен был резко измениться: отпали все сколько-нибудь «академические» проблемы (гносеологические и эстетические), отпала сложная и развернутая аргументация, остались, в сущности, голые «последние вопросы» с этико-практическим уклоном. Для мениппеи характерна синкриза (то есть сопоставление) именно таких обнаженных «последних позиций в мире». Например, карнавально-сатирическое изображение «Продажи жизней», то есть последних жизненных позиций, у Лукиана, фантастические плаванья по идеологическим морям у Варрона («Sesculixes»), прохождение через все философские школы (по-видимому, уже у Биона) и т. п. Повсюду

здесь обнаженные pro et contra в последних вопросах жизни.

6. В связи с философским универсализмом мениппеи в ней появляется трехпланное построение: действие и диалогические синкризы переносятся с земли на Олимп и в преисподнюю. С большой внешней наглядностью это трехпланное построение дано, например, в «Отыквлении» Сенеки; здесь, также с большой внешней четкостью, даны и «диалоги на пороге»: в преддверии Олимпа (куда Клавдия не пустили) и на пороге преисподней. Трехпланное построение мениппеи оказало определяющее влияние на соответствующее построение средневековой мистерии и мистерийной сцены. Жанр «диалога на пороге» также получил очень широкое распространение в средние века, как в серьезных, так и в смеховых жанрах (например, известное фавль о спорах крестьянина у райских врат), и особенно широко представлен в литературе Реформации — так называемая «литература небесных врат» («Himmelspforten - Literatur»). Очень важное значение в мениппее получило изображение преисподней: здесь зародился особый жанр «разговоры мертвых», широко распространенный в европейской литературе Возрождения, XVII и XVIII веков.

7. В мениппее появляется особый тип экспериментирующей фантастики, совершенно чуждый античному эпосу и трагедии: наблюдение с какой-нибудь необычной точки зрения, например с высоты, при котором резко меняются масштабы наблюдаемых явлений жизни; например, «Икароменипп» у Лукиана или «Эндимион» у Варрона (наблюдение над жизнью города с высоты). Линия этой экспериментирующей фантастики продолжается, под определяющим влиянием мениппеи, и в последующие эпохи — у Рабле, Свифта, Вольтера («Микромегас») и других.

8. В мениппее впервые появляется и то, что можно назвать морально-психологическим экспериментированием: изображение необычных, ненормальных морально-психических состояний человека — безумий всякого рода («маниакальная тематика»), раздвоения лично-

сти, необузданной мечтательности, необычных снов, страстей, граничащих с безумием¹, самоубийств и т. п. Все эти явления имеют в мениппее не узкотематический, а формально-жанровый характер. Сновидения, мечты, безумие разрушают эпическую и трагическую целостность человека и его судьбы: в нем раскрываются возможности иного человека и иной жизни, он утрачивает свою завершенность и однозначность, он перестает совпадать с самим собой. Сновидения обычны и в эпосе, но там они — пророческие, побуждающие или предостерегающие — не выводят человека за пределы его судьбы и его характера, не разрушают его целостности. Конечно, эта незавершенность человека и его несовпадение с самим собою в мениппее носят еще довольно элементарный и зачаточный характер, но они уже открыты и позволяют по-новому увидеть человека. Разрушению целостности и завершенности человека способствует и появляющееся в мениппее диалогическое отношение к себе самому (чреватое раздвоением личности). В этом отношении очень интересна мениппея Варрона «Бимаркус», то есть «двойной Марк». Как и во всех мениппеях Варрона, смеховой элемент здесь очень силен. Марк обещал написать работу о тропах и фигурах, но не выполняет своего обещания. Второй Марк, то есть его совесть, его двойник, постоянно напоминает ему об этом, не дает ему успокоиться. Первый Марк пытается выполнить обещание, но не может сосредоточиться: увлекается чтением Гомера, сам начинает писать стихи и т. д. Этот диалог между двумя Марками, то есть между человеком и его совестью, носит у Варрона комический характер, но тем не менее он, как своего рода художественное открытие, оказал существенное влияние на «Soliloquia» Августина. Отметим попутно, что и Достоевский при изображении двойничества всегда сохраняет наряду с трагическим и элемент комического (и в «Двойнике» и в беседе Ивана Карамазова с чертом).

¹ Варрон в «Эвменидах» (фрагменты) изображает как безумие такие страсти, как честолюбие, стяжательство и др.

9. Для мениппей очень характерны сцены скандалов, эксцентрического поведения, неуместных речей и выступлений, то есть всяческие нарушения общепринятого и обычного хода событий, установленных норм поведения и этикета, в том числе и речевого. Эти скандалы по своей художественной структуре резко отличны от эпических событий и трагических катастроф. Существенно отличаются они и от комедийных потасовок и разоблачений. Можно сказать, что в мениппее появляются новые художественные категории скандального и эксцентрического, совершенно чуждые классическому эпосу и драматическим жанрам (о карнавальном характере этих категорий мы особо будем говорить в дальнейшем). Скандалы и эксцентрики разрушают эпическую и трагическую целостность мира, пробивают брешь в незыблемом, нормальном («благообразном») ходе человеческих дел и событий и освобождают человеческое поведение от предрешающих его норм и мотивировок. Скандалами и эксцентрическими выступлениями полны совещания богов на Олимпе (у Лукиана, у Сенеки, у Юлиана Отступника и других), и сцены в преисподней, и сцены на земле (например, у Петрония скандалы на площади, в гостинице, в бане). «Неуместное слово» — неуместное или по своей цинической откровенности, или по профанирующему разоблачению священного, или по резкому нарушению этикета — также весьма характерно для мениппей.

10. Мениппея наполнена резкими контрастами и оксюморными сочетаниями: добродетельная гетера, истинная свобода мудреца и его рабское положение, император, становящийся рабом, моральные падения и очищения, роскошь и нищета, благородный разбойник и т. п. Мениппея любит играть резкими переходами и сменами, верхом и низом, подъемами и падениями, неожиданными сближениями далекого и разъединенного, мезальянсами всякого рода.

11. Мениппея часто включает в себя элементы социальной утопии, которые вводятся в форме сновидений или путешествий в неведомые страны; иногда мениппея прямо перерастает в утопический роман

(«Абарис» Гераклида Понтика). Утопический элемент органически сочетается со всеми другими элементами этого жанра.

12. Для мениппеи характерно широкое использование вставных жанров: новелл, писем, ораторских речей, симпозионов и др., характерно смешение прозаической и стихотворной речи. Вставные жанры даются на разных дистанциях от последней авторской позиции, то есть с разной степенью пародийности и объектности. Стихотворные партии почти всегда даются с какой-то степенью пародийности.

13. Наличие вставных жанров усиливает многостильность и многотонность мениппеи; здесь складывается новое отношение к слову как материалу литературы, характерное для всей диалогической линии развития художественной прозы.

14. Наконец, последняя особенность мениппеи — ее злободневная публицистичность. Это своего рода «журналистский» жанр древности, остро откликающийся на идеологическую злобу дня. Сатиры Луккиана в своей совокупности — это целая энциклопедия его современности: они полны открытой и скрытой полемики с различными философскими, религиозными, идеологическими, научными школами, направлениями и течениями современности, полны образов современных или недавно умерших деятелей, «властителей дум» во всех сферах общественной и идеологической жизни (под своими именами или зашифрованно), полны аллюзий на большие и маленькие события эпохи, нащупывают новые тенденции в развитии бытовой жизни, показывают нарождающиеся социальные типы во всех слоях общества и т. п. Это своего рода «Дневник писателя», стремящийся разгадать и оценить общий дух и тенденцию становящейся современности. Таким «дневником писателя» (но с резким преобладанием карнавально-смехового элемента) являются и сатиры Варрона, взятые в их совокупности. Ту же особенность мы найдем и у Петрония, у Апулея и других. Журнальность, публицистичность, фельетонность, острая злободневность характеризуют в большей или меньшей степени всех представителей мениппеи. Указанная на-

ми последняя особенность органически сочетается со всеми остальными признаками данного жанра.

Таковы основные жанровые особенности мениппеи. Необходимо еще раз подчеркнуть органическое единство всех этих, казалось бы, очень разнородных признаков, глубокую внутреннюю целостность этого жанра. Он формировался в эпоху разложения национального предания, разрушения тех этических норм, которые составляли античный идеал «благообразия» («красоты — благородства»), в эпоху напряженной борьбы многочисленных и разнородных религиозных и философских школ и направлений, когда споры по «последним вопросам» мировоззрения стали массовым бытовым явлением во всех слоях населения и происходили всюду, где только собирались люди, — на базарных площадях, на улицах, больших дорогах, в тавернах, в банях, на палубах кораблей и т. п., когда фигура философа, мудреца (кинника, стоика, эпикурейца) или пророка, чудотворца стала типичной и встречалась чаще, чем фигура монаха в средние века в эпоху наивысшего расцвета монашеских орденов. Это была эпоха подготовки и формирования новой мировой религии — христианства.

Другая сторона этой эпохи — обесценивание всех внешних положений человека в жизни, превращение их в роли, разыгрываемые на подмостках мирового театра по воле слепой судьбы (глубокое философское осознание этого у Эпиктета и Марка Аврелия, в литературном плане — у Лукиана и Апулея). Это приводило к разрушению эпической и трагической целостности человека и его судьбы.

Поэтому жанр мениппеи является, может быть, наиболее адекватным выражением особенностей данной эпохи. Жизненное содержание здесь отлилось в устойчивую жанровую форму, которая обладает внутренней логикой, определяющей неразрывное сцепление всех ее элементов. Благодаря этому жанр мениппеи и мог получить огромное, до сих пор почти вовсе еще не оцененное в науке значение в истории развития европейской романной прозы.

Обладая внутреннюю целостностью; жанр мениппеи

пей одновременно обладает и большой внешней пластичностью и замечательной способностью вбирать в себя родственные малые жанры и проникать в качестве составного элемента в другие большие жанры.

Так, мениппея вбирает в себя такие родственные жанры, как диатриба, солилоквиум, симпосион. Родство этих жанров определяется их внешней и внутренней диалогичностью в подходе к человеческой жизни и к человеческой мысли.

Диатриба — это внутренне диалогизованный риторический жанр, построенный обычно в форме беседы с отсутствующим собеседником, что приводило к диалогизации самого процесса речи и мышления. Основоположником диатрибы древние считали того же Биона Борисфенита, который считался также основоположником мениппеи. Нужно отметить, что именно диатриба, а не классическая риторика оказала определяющее влияние на жанровые особенности древнехристианской проповеди.

Диалогическое отношение к себе самому определяет жанр солилоквиума. Это беседа с самим собою. Уже Антисфен (ученик Сократа и, может быть, писавший уже мениппеи) считал высшим достижением своей философии «способность диалогически общаться с самим собою». Замечательными мастерами этого жанра были Эпиктет, Марк Аврелий и Августин. В основе жанра лежит открытие внутреннего человека — «себя самого», доступного не пассивному самонаблюдению, а только активному диалогическому подходу к себе самому, разрушающему наивную целостность представлений о себе, лежавшую в основе лирического, эпического и трагического образа человека. Диалогический подход к себе самому разбивает внешние оболочки образа себя самого, существующие для других людей, определяющие внешнюю оценку человека (в глазах других) и замутняющие чистоту самосознания.

Оба жанра — и диатриба и солилоквиум — развивались в орбите мениппеи, переплетались с ней и проникали в нее (особенно на римской и раннехристианской почве).

Симпосион — пиршественный диалог, существовавший уже в эпоху «сократического диалога» (образцы его у Платона и Ксенофонта), но получивший широкое и довольно разнообразное развитие в последующие эпохи. Диалогическое пиршественное слово обладало особыми привилегиями (первоначально культового характера): правом на особую вольность, непринужденность и фамильярность, на особую откровенность, на эксцентричность, на амбивалентность, то есть сочетание в слове хвалы и брани, серьезного и смешного. Симпосион по своей природе чисто карнавальный жанр. Мениппея иногда прямо оформлялась как симпосион (по-видимому, уже у Мениппа, у Варрона три сатиры оформлены как симпосионы, элементы симпосиона были и у Лукиана и у Петрония).

Мениппея, как мы сказали, обладала способностью внедряться в большие жанры, подвергая их известному преобразованию. Так, элементы мениппеи прощупываются в «греческих романах». Например, от отдельных образов и эпизодов «Эфесской повести» Ксенофонта Эфесского явственно веет мениппеей. В духе трущобного натурализма дано изображение низов общества: тюрьмы, рабов, разбойников, рыбаков и др. Для других романов характерна внутренняя диалогичность, элементы пародии и редуцированного смеха. Проникают элементы мениппеи и в утопические произведения античности и в произведения ареталогического жанра (например, в «Жизнь Аполлония Тианского» Филострата). Большое значение имеет и преобразующее проникновение мениппеи в повествовательные жанры древнехристианской литературы.

Наша описательная характеристика жанровых особенностей мениппеи и связанных с ней родственных жанров чрезвычайно близка к той характеристике, которую можно было бы дать жанровым особенностям творчества Достоевского (см., например, характеристику Л. П. Гроссмана, приведенную нами на стр. 18—19 нашей работы). В сущности, все особенности мениппеи (конечно, с соответствующими видоизменениями и усложнениями) мы найдем и у Достоевского. И действительно, это один и тот же жанровый

мир, но в мениппее он дан в начале своего развития, а у Достоевского на самой своей вершине. Но мы уже знаем, что начало, то есть жанровая архаика, в обновленном виде сохраняется и на высших стадиях развития жанра. Более того, чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое.

Значит ли это, что Достоевский непосредственно и осознанно шел от античной мениппеи? Конечно нет! Он вовсе не был стилизатором древних жанров. Достоевский подключился к цепи данной жанровой традиции там, где она проходила через его современность, хотя и прошлые звенья этой цепи, в том числе и античное звено, были ему в большей или меньшей степени хорошо знакомы и близки (к вопросу о жанровых источниках Достоевского мы еще вернемся). Говоря несколько парадоксально, можно сказать, что не субъективная память Достоевского, а объективная память самого жанра, в котором он работал, сохраняла особенности античной мениппеи.

Эти жанровые особенности мениппеи не просто возродились, но и обновились в творчестве Достоевского. По творческому использованию этих жанровых возможностей Достоевский очень далеко ушел от авторов античных мениппей. По своей философской и социальной проблематике и по своим художественным качествам античные мениппеи, по сравнению с Достоевским, кажутся и примитивными и бледными. Самое же главное отличие в том, что античная мениппея еще не знает полифонии. Мениппея, как и «сократический диалог», могла только подготовить некоторые жанровые условия для ее возникновения.



Теперь мы должны перейти к проблеме карнавала и карнавализации литературы, уже намеченной нами ранее.

Проблема карнавала (в смысле совокупности всех разнообразных празднеств, обрядов и форм карнавального типа), его сущности, его глубоких корней

в первобытном строе и первобытном мышлении человека, его развития в условиях классового общества, его исключительной жизненной силы и неумирающего обаяния — это одна из сложнейших и интереснейших проблем истории культуры. Касаться ее по существу мы здесь, конечно, не можем. Нас интересует здесь, в сущности, только проблема карнавализации, то есть определяющего влияния карнавала на литературу, притом именно на ее жанровую сторону.

Сам карнавал (повторяем: в смысле совокупности всех разнообразных празднеств карнавального типа) — это, конечно, не литературное явление. Это синкретическая зрелищная форма обрядового характера. Форма эта очень сложная, многообразная, имеющая, при общей карнавальной основе, различные вариации и оттенки в зависимости от различия эпох, народов и отдельных празднеств. Карнавал выработал целый язык символических конкретно-чувственных форм — от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Язык этот дифференцированно, можно сказать, членораздельно (как всякий язык) выражал единое (но сложное) карнавальное мироощущение, проникающее все его формы. Язык этот нельзя перевести сколько-нибудь полно и адекватно на словесный язык, тем более на язык отвлеченных понятий, но он поддается известной транспонировке на родственный ему по конкретно-чувственному характеру язык художественных образов, то есть на язык литературы. Эту транспонировку карнавала на язык литературы мы и называем карнавализацией ее. Под углом зрения этой транспонировки мы и будем выделять и рассматривать отдельные моменты и особенности карнавала.

Карнавал — это зрелище без рампы и без разделения на исполнителей и зрителей. В карнавале все активные участники, все причащаются карнавальному действию. Карнавал не созерцают и, строго говоря, даже и не разыгрывают, а живут в нем, живут по его законам, пока эти законы действуют, то есть живут карнавальной жизнью. Карнавальная же жизнь — это жизнь, выведенная из своей обычной

колен, в какой-то мере «жизнь наизнанку», «мир наоборот» («monde à l'envers»).

Законы, запреты и ограничения, определявшие строй и порядок обычной, то есть внекарнавальнoй, жизни, на время карнавала отменяются; отменяется прежде всего иерархический строй и все связанные с ним формы страха, благоговения, пиетета, этикета и т. п., то есть все то, что определяется социально-иерархическим и всяким иным (в том числе и возрастным) неравенством людей. Отменяется всякая дистанция между людьми и вступает в силу особая карнавальная категория — вольный фамиллярный контакт между людьми. Это очень важный момент карнавального мироощущения. Люди, разделенные в жизни непроницаемыми иерархическими барьерами, вступают в вольный фамиллярный контакт на карнавальной площади. Этой категорией фамиллярного контакта определяется и особый характер организации массовых действий, и вольная карнавальная жестикуляция, и откровенное карнавальное слово.

В карнавале вырабатывается в конкретно-чувственной, переживаемой в полуреально-полуразыгрываемой форме новый модус взаимоотношений человека с человеком, противопоставляемый всемогущим социально-иерархическим отношениям внекарнавальной жизни. Поведение, жест и слово человека освобождаются из-под власти всякого иерархического положения (сословия, сана, возраста, имущественного состояния), которое всецело определяло их во внекарнавальной жизни, и потому становятся эксцентричными, неуместными с точки зрения логики обычной внекарнавальной жизни. Эксцентричность — это особая категория карнавального мироощущения, органически связанная с категорией фамиллярного контакта; она позволяет раскрыться и выразиться — в конкретно-чувственной форме — подспудным сторонам человеческой природы.

С фамилляризацией связана и третья категория карнавального мироощущения — карнавальные мезальянсы. Вольное фамиллярное отношение распространяется на все: на все ценности, мысли, яв-

ления и вещи. В карнавальные контакты и сочетания вступает все то, что было замкнуто, разъединено, удалено друг от друга внекарнавальным иерархическим мировоззрением. Карнавал сближает, объединяет, обручает и сочетает священное с профанным, высокое с низким, великое с ничтожным, мудрое с глупым и т. п.

С этим связана и четвертая карнавальная категория — **профанация**: карнавальные кощунства, целая система карнавальных снижений и приземлений, карнавальные непристойности, связанные с производительной силой земли и тела, карнавальные пародии на священные тексты и изречения и т. п.

Все эти карнавальные категории — не отвлеченные мысли о равенстве и свободе, о взаимосвязи всего, о единстве противоречий и т. п. Нет, это конкретно-чувственные, в форме самой жизни переживаемые и разыгрываемые обрядово-зрелищные «мысли», слагавшиеся и жившие на протяжении тысячелетий в широчайших народных массах европейского человечества. Поэтому они и могли оказать такое огромное формальное, жанрообразующее влияние на литературу.

Эти карнавальные категории, и прежде всего категория вольной фамильяризации человека и мира, на протяжении тысячелетий транспонировались в литературу, особенно в диалогическую линию развития романной художественной прозы. Фамильяризация способствовала разрушению эпической и трагической дистанции и переводу всего изображаемого в зону фамильярного контакта, она существенно отражалась на организации сюжета и сюжетных ситуаций, определяла особую фамильярность авторской позиции по отношению к героям (невозможную в высоких жанрах), вносила логику мезальянсов и профанирующих снижений, наконец, оказывала могучее преобразующее влияние на самый словесный стиль литературы. Все это очень ярко проявляется и в мениппее. К этому мы еще вернемся, но сначала необходимо коснуться некоторых других сторон карнавала, и прежде всего карнавальных действий.

Ведущим карнавальным действием является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля. Этот обряд встречается в той или иной форме во всех празднествах карнавального типа: в наиболее разработанных формах — в сатурналиях, в европейском карнавале и в празднике глупцов (в последнем вместо короля избирались шутовские священники, епископы или папа — в зависимости от ранга церкви); в менее разработанной форме — во всех других празднествах этого типа, вплоть до праздничных пирушек с избранием эфемерных королей и королев праздника.

В основе обрядового действия увенчания и развенчания короля лежит самое ядро карнавального мироощущения — пафос смен и перемен, смерти и обновления. Карнавал — праздник всеуничтожающего и всеобновляющего времени. Так можно выразить основную мысль карнавала. Но подчеркиваем еще раз: здесь это не отвлеченная мысль, а живое мироощущение, выраженное в переживаемых и разыгрываемых конкретно-чувственных формах обрядового действия.

Увенчание — развенчание — двуединый амбивалентный обряд, выражающий неизбежность и одновременно зиждительность смены-обновления, веселую относительность всякого строя и порядка, всякой власти и всякого положения (иерархического). В увенчании уже содержится идея грядущего развенчания: оно с самого начала амбивалентно. И увенчивается антипод настоящего короля — раб или шут, и этим как бы открывается и освящается карнавальный мир наизнанку. В обряде увенчания и все моменты самого церемониала, и символы власти, которые вручаются увенчиваемому, и одежда, в которую он облачается, становятся амбивалентными, приобретают оттенок веселой относительности, становятся почти бутафорскими (но это обрядовая бутафория); их символическое значение становится двупланным (как реальные символы власти, то есть во внекарнавальном мире, они однопланны, абсолютны, тяжелы и монолитно-серьезны). Сквозь увенчание с самого начала просвечивает

развенчание. И таковы все карнавальные символы: они всегда включают в себя перспективу отрицания (смерти) или наоборот. Рождение чревато смертью, смерть — новым рождением.

Обряд развенчания как бы завершает увенчание и неотделим от него (повторяю: это двуединый обряд). И сквозь него просвечивает новое увенчание. Карнавал торжествует самую смену, самый процесс сменяемости, а не то, что именно сменяется. Карнавал, так сказать, функционален, а не субстанционален. Он ничего не абсолютизирует, а провозглашает веселую относительность всего. Церемониал обряда развенчания противоположен обряду увенчания: с развенчаемого совлекают его королевские одеяния, снимают венец, отнимают другие символы власти, осмеивают и бьют. Все символические моменты этого церемониала развенчания получают второй положительный план, это не голое, абсолютное отрицание и уничтожение (абсолютного отрицания, как и абсолютного утверждения, карнавал не знает). Более того, именно в обряде развенчания особенно ярко выступал карнавальный пафос смен и обновлений, образ зиждительной смерти. Поэтому обряд развенчания чаще всего транспонировался в литературу. Но, повторяем, увенчание — развенчание неразделимы, они двуедины и переходят друг в друга; при абсолютном разделении полностью утрачивается их карнавальный смысл.

Карнавальное действо увенчания — развенчания пронизано, конечно, карнавальными категориями (логикой карнавального мира): вольным фамильярным контактом (это очень резко проявляется в развенчании), карнавальными мезальянсами (раб — король), профанацией (игра символами высшей власти) и т. п.

Мы не будем здесь останавливаться на деталях обряда увенчания — развенчания (хотя они очень интересны) и на различных вариациях его по эпохам и разным празднествам карнавального типа. Не будем также анализировать и различные побочные обряды карнавала, такие, например, как переодевания, то есть карнавальные смены одежд, жизненных положений и судеб, карнавальные мистификации, бескровные кар-

наважные войны, словесные агонии — перебранки, обмен подарками (изобилие как момент карнавальной утопии) и др. Все эти обряды также транспонировались в литературу, придавая символическую глубину и амбивалентность соответствующим сюжетам и сюжетным положениям или веселую относительность и карнавальную легкость и быстроту смен.

Но, конечно, исключительно большое влияние на литературно-художественное мышление имел обряд увенчания — развенчания. Он определил особый развенчивающий тип построения художественных образов и целых произведений, причем развенчание здесь было существенно амбивалентным и двупланным. Если же карнавальная амбивалентность угасала в образах развенчания, то они вырождались в чисто отрицательное разоблачение морального или социально-политического характера, становились одноплановыми, утрачивали свой художественный характер, превращаясь в голую публицистику.

Необходимо еще особо коснуться амбивалентной природы карнавальных образов. Все образы карнавала двуедины, они объединяют в себе оба полюса смены и кризиса: рождение и смерть (образ беременной смерти), благословение и проклятие (благословляющие карнавальные проклятия с одновременным пожеланием смерти и возрождения), хвалу и брань, юность и старость, верх и низ, лицо и зад, глупость и мудрость. Очень характерны для карнавального мышления парные образы, подобранные по контрасту (высокий — низкий, толстый — тонкий и т. п.) и по сходству (двойники — близнецы). Характерно и использование вещей наоборот: надевание одежды наизнанку (или навыворот), штанов на голову, посуды вместо головных уборов, употребление домашней утвари как оружия и т. п. Это — особое проявление карнавальной категории эксцентричности, нарушения обычного и общепринятого, жизнь, выведенная из своей обычной колеи.

Глубоко амбивалентен образ огня в карнавале. Это огонь, одновременно и уничтожающий и обновляющий мир. На европейских карнавалах всегда почти

фигурировало особое сооружение (обычно повозка со всевозможным карнавальным барахлом), называвшееся «адам», в конце карнавала этот «ад» торжественно сжигался (иногда карнавальный «ад» амбивалентно сочетался с рогом изобилия). Характерен обряд «тоссоли» римского карнавала: каждый участник карнавала нес зажженную свечу («огарок»), причем каждый старался погасить свечу другого с криком «Sia ammazzato!» («Смерть тебе!»). В своем знаменитом описании римского карнавала (в «Итальянском путешествии») Гёте, пытающийся раскрыть за карнавальными образами их глубинный смысл, приводит глубоко символическую сценку: во время «тоссоли» мальчик гасит свечу своего отца с веселым карнавальным криком: «Sia ammazzato il Signore Padre!» (то есть «Смерть тебе, синьор отец!»).

Глубоко амбивалентен и самый карнавальный смех. Генетически он связан с древнейшими формами ритуального смеха. Ритуальный смех был направлен на высшее: срамословили и осмеивали солнце (высшего бога), других богов, высшую земную власть, чтобы заставить их обновиться. Все формы ритуального смеха были связаны со смертью и возрождением, с производительным актом, с символами производительной силы. Ритуальный смех реагировал на кризисы в жизни солнца (солнцевороты), кризисы в жизни божества, в жизни мира и человека (похоронный смех). В нем сливалось осмеяние с ликованием.

Эта древнейшая ритуальная направленность смеха на высшее (божество и власть) определила привилегии смеха в античности и средние века. В форме смеха разрешалось многое, недопустимое в форме серьезности. В средние века под прикрытием узаконенной вольности смеха была возможна «ragodia sasga», то есть пародия на священные тексты и обряды.

Карнавальный смех также направлен на высшее — на смену властей и правд, смену миропорядков. Смех охватывает оба полюса смены, относится к самому процессу смены, к самому кризису. В акте карнавального смеха сочетаются смерть и возрождение, отрицание (насмешка) и утверждение (ликующий смех).

Это глубоко мирозерцательный и универсальный смех. Такова специфика амбивалентного карнавального смеха.

Коснемся в связи со смехом еще одного вопроса — карнавальной природы пародии. Пародия, как мы уже отмечали, неотъемлемый элемент «Менипповой сатиры» и вообще всех карнавализованных жанров. Чистым жанрам (эпосе, трагедии) пародия органически чужда, карнавализованным же жанрам она, напротив, органически присуща. В античности пародия была неразрывно связана с карнавальным мироощущением. Пародирование — это создание развешивающего двойника, это тот же «мир наизнанку». Поэтому пародия амбивалентна. Античность, в сущности, пародировала все: сатирическая драма, например, была первоначально пародийным смеховым аспектом предшествующей ей трагической трилогии. Пародия не была здесь, конечно, голым отрицанием пародируемого. Все имеет свою пародию, то есть свой смеховой аспект, ибо все возрождается и обновляется через смерть. В Риме пародия была обязательным моментом как похоронного, так и триумфального смеха (и тот и другой были, конечно, обрядами карнавального типа). В карнавале пародирование применялось очень широко и имело разнообразные формы и степени: разные образы (например, карнавальные пары разного рода) по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал — удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени.

Пародирующие двойники стали довольно частым явлением и карнавализованной литературы. Особенно ярко это выражено у Достоевского, — почти каждый из ведущих героев его романов имеет по несколько двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракинтин. В каждом из них (то есть из двойников) герой умирает (то есть отрицается), чтобы обновиться (то есть очиститься и подняться над самим собою).

В узкоформальной литературной пародии нового времени связь с карнавальным мироощущением почти вовсе порывается. Но в пародиях эпохи Возрождения (у Эразма, Рабле и других) карнавальный огонь еще пылал: пародия была амбивалентной и ощущала свою связь со смертью — обновлением. Поэтому в лоне пародии и мог зародиться один из величайших и одновременно карнавальнейших романов мировой литературы — «Дон-Кихот» Сервантеса. Достоевский так оценивал этот роман: «Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения. Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «что вы, поняли ли вашу жизнь на земле и что об ней заключили?» — то человек мог бы молча подать Дон-Кихота: «Вот мое заключение о жизни, можете ли вы за него судить меня?»

Характерно, что эту свою оценку «Дон-Кихота» Достоевский строит в форме типичного «диалога на пороге».

В заключение нашего анализа карнавала (под углом зрения карнавализации литературы) несколько слов о карнавальная площади.

Основной ареной карнавальных действий служила площадь с прилегающими к ней улицами. Правда, карнавал уходил и в дома, он был ограничен, в сущности, только во времени, а не в пространстве; он не знает сценической площадки и рамп. Но центральной ареной могла быть только площадь, ибо карнавал по идее своей всенароден и универсален, к фамильярному контакту должны быть причастны все. Площадь была символом всенародности. Карнавальная площадь — площадь карнавальных действий — приобрела дополнительный символический оттенок, расширяющий и углубляющий ее. В карнавализованной литературе площадь, как место сюжетного действия, становится двупланной и амбивалентной: сквозь реальную площадь как бы просвечивает карнавальная площадь вольного фамильярного контакта и всенародных увенчаний — развенчаний. И другие места

действия (конечно, сюжетно и реально мотивированные), если только они могут быть местом встречи и контакта разнородных людей, — улицы, таверны, дороги, бани, палубы кораблей и т. п. — получают дополнительное карнавалльно-площадное осмысление (при всей натуралистичности их изображения, универсальная карнавальная символика не боится никакого натурализма).

Празднества карнавального типа занимали огромное место в жизни широчайших народных масс античности — и греческой и, особенно, римской, где центральным (но не единственным) празднеством карнавального типа были сатурналии. Не меньшее (а может быть, и еще большее) значение имели эти празднества и в средневековой Европе и в эпоху Возрождения, причем здесь они были отчасти и непосредственным живым продолжением римских сатурналий. В области народной карнавальной культуры между античностью и средневековьем не было никакого перерыва традиции. Празднества карнавального типа во все эпохи их развития оказывали огромное, до сих пор недостаточно еще оцененное и изученное, влияние на развитие всей культуры, в том числе и литературы, некоторые жанры и направления которой подвергались особенно могучей карнавализации. В античную эпоху особенно сильной карнавализации подвергалась древняя аттическая комедия и вся область серьезно-смехового. В Риме все разновидности сатиры и эпиграммы даже организационно были связаны с сатурналиями, писались для сатурналий или, во всяком случае, создавались под прикрытием узаконенных карнавальных вольностей этого праздника (например, все творчество Марциала непосредственно связано с сатурналиями).

В средние века обширнейшая смеховая и пародийная литература на народных языках и на латыни так или иначе была связана с празднествами карнавального типа — с собственно карнавалом, с «праздником дураков», с вольным «пасхальным смехом» (*risus paschalis*) и др. В средние века, в сущности, почти каждый церковный праздник имел свою народно-площад-

ную карнавальную сторону (особенно такие, как праздник тела господня). Многие национальные празднества, вроде боя быков например, носили ярко выраженный карнавальный характер. Карнавальная атмосфера господствовала в ярмарочные дни, в праздник сбора винограда, в дни постановок мираклей, мистерий, со-тти и т. п.; вся театрально-зрелищная жизнь средневековья носила карнавальный характер. Большие города позднего средневековья (такие, как Рим, Неаполь, Венеция, Париж, Лион, Нюрнберг, Кёльн и др.) жили полной карнавальной жизнью в общей сложности около трех месяцев в году (иногда и больше). Можно сказать (с известными оговорками, конечно), что человек средневековья жил как бы двумя жизнями: одной — официальной, монолитно серьезной и хмурой, подчиненной строгому иерархическому порядку, полной страха, догматизма, благоговения и пиетета, и другой — карнавально-площадной, вольной, полной амбивалентного смеха, кощунств, профанаций всего священного, снижений и непристойностей, фамиллярного контакта со всеми и со всем. И обе эти жизни были узаконены, но разделены строгими временными границами.

Не учитывая чередования и взаимного остранения этих двух систем жизни и мышления (официальной и карнавальной), нельзя правильно понять своеобразия культурного сознания средневекового человека, нельзя разобраться и во многих явлениях средневековой литературы, таких, например, как «*pagodia sacra*»¹.

В эту эпоху происходила и карнавализация речевой жизни европейских народов: целые слои языка — так называемая фамиллярно-площадная речь — были пронизаны карнавальным мироощущением; создавался и огромный фонд вольной карнавальной жестикуляции. Фамиллярная речь всех европейских народов, в особенности бранная и насмешливая, еще и до наших дней полна карнавальных реликтов;

¹ Две жизни — официальная и карнавальная — существовали и в античном мире, но там между ними никогда не было такого резкого разрыва (особенно в Греции).

карнавальной символики полна и современная бранно-насмешливая жестикология.

В эпоху Возрождения карнавальная стихия, можно сказать, снесла многие барьеры и вторглась во многие области официальной жизни и мировоззрения. И прежде всего она овладела почти всеми жанрами большой литературы и существенно преобразовала их. Произошла очень глубокая и почти сплошная карнавализация всей художественной литературы. Карнавальное мироощущение с его категориями, карнавальный смех, символика карнавальных действий увенчаний—развенчаний, смен и переодеваний, карнавальная амбивалентность и все оттенки вольного карнавального слова — фамильярного, цинически-откровенного, эксцентрического, хвалебно-бранного и т. п. — глубоко проникли почти во все жанры художественной литературы. На основе карнавального мироощущения складываются и сложные формы ренессансного мировоззрения. Сквозь призму карнавального мироощущения в известной мере преломляется и античность, осваиваемая гуманистами эпохи. Возрождение — это вершина карнавальности жизни¹. Дальше начинается спуск.

Начиная с XVII века народно-карнавальная жизнь идет на убыль: она почти утрачивает свою всенародность, удельный вес ее в жизни людей резко уменьшается, ее формы обедняются, мельчают и упрощаются. Еще с эпохи Возрождения начинает развиваться придворно-праздничная маскарадная культура, вобравшая в себя целый ряд карнавальных форм и символов (преимущественно внешне декоративного характера). Далее начинает развиваться более широкая (уже не придворная) линия празднеств и увеселений, которую можно назвать маскарадной линией; она сохранила в себе кое-какие вольности и далекие отблески карнавального мироощущения. Многие карнаральные формы оторвались от своей народной

¹ Народно-карнавальная культура средневековья и Возрождения (и отчасти античности) посвящена моя работа «Рабле и народная культура средневековья и Возрождения» (1940), которая в настоящее время готовится к изданию. Там дается и специальная библиография вопроса.

основы и ушли с площади в эту камерную маскарадную линию, существующую и поныне. Многие древние формы карнавала сохранились и продолжают жить и обновляться в площадной балаганной комике, а также и в цирке. Сохраняются некоторые элементы карнавала и в театрально-зрелищной жизни нового времени. Характерно, что даже «актерский мирок» сохранил в себе кое-что от карнавальных вольностей, карнавального мироощущения и карнавального обаяния; это очень хорошо раскрыл Гёте в «Годах учения Вильгельма Мейстера», а для нашего времени Немирович-Данченко в своих воспоминаниях. Кое-что от карнавальной атмосферы сохранялось при некоторых условиях и в так называемой богеме, но здесь в большинстве случаев мы имеем дело с деградацией и опощением карнавального мироощущения (ведь здесь нет уже ни грана от карнавального духа всенародности).

Наряду с этими более поздними ответвлениями от основного карнавального ствола, истощившими этот ствол, продолжали и продолжают существовать и площадной карнавал в собственном смысле и другие празднества карнавального типа, но они утратили свое бывшее значение и бывшее богатство форм и символов.

В результате всего этого произошло измельчание и распыление карнавала и карнавального мироощущения, утрата им подлинной площадной всенародности. Поэтому изменился и характер карнавализации литературы. До второй половины XVII века люди были непосредственно причастны к карнавальным действиям и карнавальному мироощущению, они еще жили в карнавале, то есть карнавал был одной из форм самой жизни. Поэтому карнавализация носила непосредственный характер (ведь некоторые жанры даже прямо обслуживали карнавал). Источником карнавализации был сам карнавал. Кроме того, карнавализация имела жанрообразующее значение, то есть определяла не только содержание, но и самые жанровые основы произведения. Со второй половины XVII века карнавал почти полностью переста-

ет быть непосредственным источником карнавализации, уступая свое место влиянию уже ранее карнавализованной литературы; таким образом карнавализация становится чисто литературной традицией. Так, уже у Сореля и Скаррона мы наблюдаем наряду с непосредственным влиянием карнавала сильное воздействие карнавализованной литературы Возрождения (главным образом Рабле и Сервантеса), и это последнее влияние преобладает. Карнавализация, следовательно, уже становится литературно-жанровой традицией. Карнавальские элементы в этой литературе, уже оторванной от непосредственного источника — карнавала, несколько видоизменяются и переосмысливаются.

Конечно, и карнавал в собственном смысле и другие празднества карнавального типа (бой быков, например), и маскарадная линия, и балаганная комика и другие формы карнавального фольклора продолжают оказывать некоторое непосредственное влияние на литературу и до наших дней. Но это влияние в большинстве случаев ограничивается содержанием произведений и не затрагивает их жанровой основы, то есть лишено жанрообразующей силы.

•

Теперь мы можем вернуться к карнавализации жанров в области серьезно-смехового, уже самое название которой звучит по-карнавальному амбивалентно.

Карнавальная основа «сократического диалога», несмотря на его очень усложненную литературную форму и философскую глубину, не вызывает никаких сомнений. Народно-карнавальские «прения» смерти и жизни, мрака и света, зимы и лета и т. п., прения, проникнутые пафосом смен и веселой относительности, не позволяющим мысли остановиться и застыть в односторонней серьезности, дурной определенности и однозначности, легли в основу первоначального ядра этого жанра. Этим «сократический диалог» отличен как от чисто риторического диалога, так и от диалога трагического, но карнавальная основа сближает его в некоторых отношениях с агонами древней аттической

комедии и с мимами Софрона (были даже сделаны попытки восстановления мимов Софрона по некоторым платоновским диалогам). Самое сократическое открытие диалогической природы мысли и истины предполагает карнавальную фамильяризацию отношений между вступившими в диалог людьми, отмену всяческих дистанций между ними; более того, предполагает фамильяризацию отношений к самому предмету мысли, как бы он ни был высок и важен, и к самой истине. Некоторые диалоги у Платона построены по типу карнавального увенчания — развенчания. Для «сократического диалога» характерны вольные мезальянсы мыслей и образов. «Сократическая ирония» — это редуцированный карнавальный смех.

Амбивалентный характер — сочетание красоты с безобразием — носит и образ Сократа (см. его характеристику Алкивиадом в платоновском «Пире»); в духе карнавальных снижений построены и самохарактеристики Сократа как «сводника» и «повивальной бабки». И самая личная жизнь Сократа была окружена карнавальными легендами (например, о его взаимоотношениях с женой Ксантиппой). Карнавальные легенды вообще глубоко отличны от героизирующих эпических преданий: они снижают и приземляют героя, фамильяризуют, приближают и очеловечивают его; амбивалентный карнавальный смех сжигает все ходульное и закорстевшее, но вовсе не уничтожает подлинно героического ядра образа. Следует сказать, что и романские образы героев (Гаргантюа, Уленшпигель, Дон-Кихот, Фауст, Симплициссимус и другие) складывались в атмосфере карнавальных легенд.

Карнавальная природа мениппей проявляется еще более четко. Карнавализацией проникнуты и ее внешние слои и ее глубинное ядро. Некоторые мениппей прямо изображают празднества карнавального типа (например, у Варрона в двух сатирах изображались римские празднества; в одной из мениппей Юлиана Отступника изображалось празднование сатурналий на Олимпе). Это еще чисто внешняя (так сказать, тематическая) связь, но и она характерна. Более существенна карнавальная трактовка трех планов мениппей

пей: Олимпа, преисподней и земли. Изображение Олимпа носит явно карнавальный характер: вольная фамильяризация, скандалы и эксцентричности, увенчание—развенчание характерны для Олимпа мениппеи. Олимп как бы превращается в карнавальную площадь (см., например, «Зевс трагический» Лукиана). Иногда олимпийские сцены даются в плане карнавальных снижений и приземлений (у того же Лукиана). Еще более интересна последовательная карнавализация преисподней. Преисподняя уравнивает представителей всех земных положений, в ней на равных правах сходятся и вступают в фамильярный контакт император и раб, богач и нищий и т. п.; смерть развенчивает всех увенчанных в жизни. Часто при изображении преисподней применялась карнавальная логика «мира наоборот»: император в преисподней становится рабом, раб — императором и т. п. Карнавализованная преисподняя мениппеи определила средневековую традицию изображений веселого ада, нашедшую свое завершение у Рабле. Для этой средневековой традиции характерно нарочитое смешение античной преисподней с христианским адом. В мистериях ад и черти (в «дьяблериях») тоже последовательно карнавализованы.

И земной план в мениппее карнавализован: почти за всеми сценами и событиями реальной жизни, в большинстве случаев натуралистически изображенными, просвечивает более или менее отчетливо карнавальная площадь с ее специфической карнавальной логикой фамильярных контактов, мезальянсов, переодеваний и мистификаций, контрастных парных образов, скандалов, увенчаний—развенчаний и т. п. Так, за всеми трущобно-натуралистическими сценами «Сатирикона» с большей или меньшей отчетливостью сквозит карнавальная площадь. Да и самый сюжет «Сатирикона» последовательно карнавализован. То же самое мы наблюдаем в «Метаморфозах» («Золотом осле») Апулея. Иногда карнавализация залегает в более глубоких пластах и позволяет говорить только о карнавальных обертонах отдельных образов и событий. Иногда же она выступает и наружу, например в чисте

карнавальном эпизоде мнимого убийства у порога, когда Люций вместо людей прокалывает бурдюки с вином, принимая вино за кровь, и в последующей сцене карнавальная мистификация суда над ним. Карнавальные обертоны звучат даже в такой серьезной по тону мениппее, как «Утешение философии» Боеция.

Карнавализация проникает и в глубинное философско-диалогическое ядро мениппеи. Мы видели, что для этого жанра характерна обнаженная постановка последних вопросов жизни и смерти и предельная универсальность (частных проблем и развернутой философской аргументации он не знает). Карнавальная мысль также живет в сфере последних вопросов, но она дает им не отвлеченно-философское или религиозно-догматическое решение, а разыгрывает их в конкретно-чувственной форме карнавальных действий и образов. Поэтому карнавализация позволяла переводить последние вопросы из отвлеченно-философской сферы через карнавальное мироощущение в конкретно-чувственный план образов и событий, по-карнавальному динамичных, разнообразных и ярких. Карнавальное мироощущение и позволило «облечь философию в пестрое одеяние гетеры». Карнавальное мироощущение — приводной ремень между идеей и авантюрным художественным образом. В европейской литературе нового времени ярким примером этого служат философские повести Вольтера с их идейным универсализмом и карнавальной динамикой и пестротой (например, «Кандид»); эти повести в очень наглядной форме раскрывают традиции мениппеи и карнавализации.

Карнавализация, таким образом, проникает и в самое философское ядро мениппеи.

Можно сделать теперь такой вывод. Мы обнаружили в мениппее поразительное сочетание, казалось бы, абсолютно разнородных и несовместимых элементов: философского диалога, авантюры и фантастики, трущобного натурализма, утопии и др. Теперь мы можем сказать, что скрепляющим началом, связавшим все эти разнородные элементы в органическое целое жанра, началом исключительной силы и цепкости был кар-

навал и карнавальное мироощущение. И в дальнейшем развитии европейской литературы карнавализация постоянно помогала разрушению всяких барьеров между жанрами, между замкнутыми системами мыслей, между различными стилями и т. п., она уничтожала всякую замкнутость и взаимное игнорирование, сближала далекое, объединяла разъединенное. В этом великая функция карнавализации в истории литературы.

Теперь несколько слов о мениппее и карнавализации на христианской почве.

Мениппея и родственные жанры, развивающиеся в ее орбите, оказали определяющее влияние на формирующуюся древнехристианскую литературу — греческую, римскую и византийскую.

Основные повествовательные жанры древнехристианской литературы — «евангелия», «деяния апостолов», «апокалипсис» и «жития святых и мучеников» — связаны с античной ареталогией, которая в первые века новой эры развивалась в орбите мениппеи. В христианских жанрах это влияние резко усиливается, особенно за счет диалогического элемента мениппеи. В этих жанрах, особенно в многочисленных «евангелиях» и «деяниях», вырабатываются классические христианские диалогические синкризы: искушаемого (Христа, праведника) с искусителем, верующего с неверующим, праведника с грешником, нищего с богатым, последователя Христа с фарисеем, апостола (христианина) с язычником и др. Синкризы эти известны всем по каноническим евангелиям и деяниям. Вырабатываются и соответствующие анакризы (то есть провоцирование словом или сюжетной ситуацией).

Огромное организующее значение в христианских жанрах, как и в мениппее, имеет испытание идеи и ее носителя, испытание соблазнами и мученичеством (особенно, конечно, в житийном жанре). Как и в мениппее, здесь сходятся в одной, существенно диалогизованной, плоскости на равных правах властители, богачи, разбойники, нищие, гетеры и т. п. Известное значение имеют здесь, как и в мениппее, сон-

ные видения, безумие и одержимость всякого рода. Наконец, христианская повествовательная литература вобрала в себя и родственные жанры: симпосион (евангельские трапезы) и солилоквиум.

Христианская повествовательная литература (независимо от влияния карнавализованной мениппеи) также подвергалась и непосредственной карнавализации. Достаточно напомнить сцену увенчания — развенчания «царя иудейского» из канонических евангелий. Но карнавализация гораздо сильнее проявляется в апокрифической христианской литературе.

Таким образом, и древнехристианская повествовательная литература (в том числе и та, которая была канонизована) проникнута элементами мениппеи и карнавализации¹.

Таковы античные истоки, «начала» («архаика») той жанровой традиции, одной из вершин которой стало творчество Достоевского. Эти «начала» в обновленном виде сохраняются в его творчестве.

Но Достоевский отделен от этих истоков двумя тысячелетиями, на протяжении которых жанровая традиция продолжала развиваться, осложняться, видоизменяться, переосмысливаться (сохраняя при этом свое единство и непрерывность). Несколько слов о дальнейшем развитии мениппеи.

Мы видели, что уже на античной почве, в том числе и на древнехристианской, мениппея проявляла исключительную «протеическую» способность менять свою внешнюю форму (сохраняя свою внутреннюю жанровую сущность), разрастаться до целого романа, сочетаться с родственными жанрами, внедряться в другие большие жанры (например; в греческий и древнехристианский роман). Эта способность проявляется и в дальнейшем развитии мениппеи, как в средние века, так и в новое время.

В средние века жанровые особенности мениппеи продолжают жить и обновляться в некоторых жанрах латинской церковной литературы, непосредственно

¹ Достоевский был очень хорошо знаком не только с канонической христианской литературой, но и с апокрифами.

продолжающей традиции литературы древнехристианской, особенно в некоторых разновидностях житийной литературы. В более свободной и оригинальной форме мениппея живет в таких диалогизованных и карнавализованных жанрах средневековья, как «споры», «пре-ния», амбивалентные «прославления» (*desputaisons, dits, débats*), моралите и миракли, а в позднее средневековье — мистерии и соти. Элементы мениппеи прощупываются в резко карнавализованной пародийной и полупародийной литературе средневековья: в пародийных загробных видениях, в пародийных «евангельских чтениях» и т. п. Наконец, очень важным моментом в развитии этой жанровой традиции является новеллистическая литература средневековья и раннего Возрождения, глубоко проникнутая элементами карнавализованной мениппеи¹.

Все это средневековое развитие мениппеи проникнуто элементами местного карнавального фольклора и отражает специфические особенности разных периодов средневековья.

В эпоху Возрождения — эпоху глубокой и почти сплошной карнавализации всей литературы и мировоззрения — мениппея внедряется во все большие жанры эпохи (у Рабле, Сервантеса, Гриммельсхаузена и других), одновременно развиваются разнообразные ренессансные формы мениппеи, в большинстве случаев сочетающие античные и средневековые традиции этого жанра: «Кимвал мира» Деперье, «Похвала глупости» Эразма, «Назидательные новеллы» Сервантеса, «*Satyre Menippée de la vertue du Catholicon d'Espagne*» («Мениппова сатира о достоинствах испанского Католикона», 1594 г., одна из величайших политических сатир мировой литературы), сатиры Гриммельсхаузена, Кеведо и других.

В новое время наряду с внедрением мениппеи в другие карнавализованные жанры продолжается и ее

¹ Здесь необходимо отметить то огромное влияние, которое оказала новелла «О целомудренной эфесской матроне» (из «Сатирикона») на средневековье и Возрождение. Эта вставная новелла — одна из величайших мениппей античности.

самостоятельное развитие в разных вариантах и под разными названиями: «лукиановский диалог», «разговоры в царстве мертвых» (разновидности с преобладанием античных традиций), «философская повесть» (характерная для эпохи Просвещения разновидность мениппеи), «фантастический рассказ» и «философская сказка» (формы, характерные для романтизма, например для Гофмана) и др. Здесь следует отметить, что в новое время жанровыми особенностями мениппеи пользовались разные литературные направления и творческие методы, конечно по-разному их обновляя. Так, например, рационалистическая «философская повесть» Вольтера и романтическая «философская сказка» Гофмана имеют общие жанровые черты мениппеи и одинаково резко карнавализованы при всем глубоком различии их художественного направления, идейного содержания и, конечно, творческой индивидуальности (достаточно сравнить, например, «Микромегас» и «Крошку Цахес»). Нужно сказать, что мениппея в литературах нового времени была преимущественным проводником наиболее сгущенных и ярких форм карнавализации.

В заключение считаем нужным подчеркнуть, что жанровое название «мениппея», как и все другие античные жанровые названия — «эпопея», «трагедия», «идиллия» и др., — в применении к литературе нового времени употребляется как обозначение ж а н р о в о й с у щ н о с т и, а не определенного жанрового канона (как в античности) ¹.

На этом мы заканчиваем наш экскурс в область истории жанров и возвращаемся к Достоевскому (хотя и на протяжении всего экскурса мы ни на один миг не теряли его из виду).

¹ Но такие жанровые термины, как «эпопея», «трагедия» и «идиллия», в применении к новой литературе стали общепринятыми и привычными, и нас несколько не смущает, когда «Войну и мир» называют эпопеей, «Бориса Годунова» — трагедией, а «Старосветских помещиков» — идиллией. Но жанровый термин «мениппея» непривычен (особенно в нашем литературоведении), и потому применение его к произведениям новой литературы (например, Достоевского) может показаться несколько странным и натянутым.

Мы уже отмечали по ходу нашего экскурса, что данная нами характеристика мениппей и родственных жанров почти полностью распространяется и на жанровые особенности творчества Достоевского. Теперь мы должны конкретизировать это положение путем анализа некоторых ключевых в жанровом отношении произведений его.

Два «фантастических рассказа» позднего Достоевского — «Бобок» (1873) и «Сон смешного человека» (1877) — могут быть названы мениппеями почти в строгом античном смысле этого термина, настолько четко и полно проявляются в них классические особенности этого жанра. В ряде других произведений («Записки из подполья», «Кроткая» и др.) даны более свободные и более далекие от античных образцов варианты той же жанровой сущности. Наконец, мениппея внедряется во все большие произведения Достоевского, особенно в его пять зрелых романов, притом внедряется в самых существенных, решающих моментах этих романов. Поэтому мы можем прямо сказать, что мениппея, в сущности, задает тон всему творчеству Достоевского.

Вряд ли мы ошибемся, если скажем, что «Бобок» по своей глубине и смелости — одна из величайших мениппей во всей мировой литературе. Но на ее содержательной глубине мы здесь останавливаться не будем, — нас интересуют здесь собственно жанровые особенности этого произведения.

Характерен прежде всего образ рассказчика и тон его рассказа. Рассказчик — «одно лицо»¹ — находится на пороге сумасшествия (белой горячки). Но и помимо этого он человек не как все, то есть уклонившийся от общей нормы, выпавший из обычной жизненной колеи, всеми презираемый и всех презирающий, то есть перед нами новая разновидность «человека из подполья». Тон у него зыбкий, двусмыс-

¹ В «Дневнике писателя» он появляется еще раз в «Письме одного лица».

ленный, с приглушенной амбивалентностью, с элементами инфернального шутовства (как у мистерийных чертей). Несмотря на внешнюю форму «рубленых» коротких категорических фраз, он прячет свое последнее слово, увиливает от него. Он сам приводит характеристику своего слога, данную приятелем: «У тебя, говорит, слог меняется, рубленый. Рубишь, рубишь — и вводное предложение, потом к вводному еще вводное, потом в скобках еще что-нибудь вставишь, и потом опять зарубишь, зарубишь...» (X, 343).

Речь его внутренне диалогизована и вся пронизана полемикой. И начинается рассказ прямо с полемики с каким-то Семеном Ардалионовичем, обвинившим его в пьянстве. Полемизирует он с редакторами, которые не печатают его произведений (он непризнанный писатель), с современной публикой, не способной понимать юмор, полемизирует, в сущности, со всеми своими современниками. А затем, когда разворачивается главное действие, негодуяще полемизирует с «современными мертвецами». Таков этот, типичный для мениппей, диалогизованный и двусмысленный словесный стиль и тон рассказа.

В начале рассказа дается рассуждение на типичную для карнавализованной мениппей тему об относительности и амбивалентности разума и безумия, ума и глупости. А затем идет описание кладбища и похорон.

Все описание это проникнуто подчеркнутым фамиллярным и профанирующим отношением к кладбищу, к похоронам, к кладбищенскому духовенству, к покойникам, к самому «смерти таинству». Все описание построено на оксюморных сочетаниях и карнавальных мезальянсах, все оно полно с н и ж е н и й и п р и з е м л е н и й, карнавальной с и м в о л и к и и одновременно грубого натурализма.

Вот несколько типичных отрывков:

«Ходил развлекаться, попал на похороны... Лет двадцать пять, я думаю, не бывал на кладбище; вот еще местечко!

Во-первых, дух. Мертвецов пятнадцать на е х а л о. Покровы разных цен; даже было два ката-

фалка: одному генералу и одной какой-то барыне. Много скорбных лиц, много и притворной скорби, а много и откровенной веселости. Причту нельзя пожаловаться: доходы. Но дух, дух. Не желал бы быть здешним духовным лицом». (Типичный для жанра профанирующий каламбур.)

«В лица мертвецов заглядывал с осторожностью, не надеясь на мою впечатлительность. Есть выражения мягкие, есть и неприятные. Вообще улыбки не хороши, а у иных даже очень...»

«Вышел, пока служба, побродить за врата. Тут сейчас богадельня, а немного подальше и ресторан. И так себе, не дурной ресторанчик: и закусить и всё. Набилось много и из провожатых. Много заметил веселости и одушевления искреннего. Закусил и выпил» (X, 343—344).

Мы выделили разрядкой наиболее резкие оттенки фамильяризации и профанации, оксюморные сочетания, мезальянсы, приземление, натурализм и символика. Мы видим, что текст очень сильно ими насыщен. Перед нами довольно сгущенный образец стиля карнавализованной мениппеи. Напомним символическое значение амбивалентного сочетания: смерть — смех (здесь веселость) — пир (здесь «закусил и выпил»).

Дальше идет небольшое и зыбкое размышление рассказчика, присевшего на надгробную плиту, на тему об удивлении и об уважении, от которых современные люди отказались. Это рассуждение важно для понимания авторской концепции. А затем дается такая, одновременно и натуралистическая и символическая, деталь:

•«На плите подле меня лежал недоеденный бутерброд: глупо и не к месту. Скинул его на землю, так как это не хлеб, а лишь бутерброд. Впрочем, на землю хлеб крошить, кажется, не грешно; это на пол грешно. Справиться в календаре Суворина» (X, 345).

Сугубо натуралистическая и профанирующая деталь — недоеденный бутерброд на могиле — дает повод коснуться символики карнавального типа: крошить

хлеб на землю можно — это посев, оплодотворение, на пол нельзя — это бесплодное лоно.

Дальше начинается развитие фантастического сюжета, который создает а н а к р и з у исключительной силы (Достоевский великий мастер анакризы). Рассказчик слушает разговор мертвецов под землей. Оказывается, что их жизнь в могилах еще продолжается некоторое время. Умерший философ П л а т о н Николаевич (аллюзия на «сократический диалог») давал этому такое объяснение:

«Он (Платон Николаевич. — М. Б.) объясняет это самым простым фактом, именно тем, что н а в е р х у, когда еще мы жили, то считали ошибочно тамошнюю смерть за смерть. Тело здесь еще раз как будто оживает, остатки жизни сосредоточиваются, но только в с о з н а н и и. Это — не умею вам выразить — продолжается жизнь как бы по инерции. Все сосредоточено, по мнению его, где-то в сознании и продолжается еще месяца два или три... иногда даже полгода... Есть, например, здесь один такой, который почти совсем разложился, но раз недель в шесть он все еще вдруг пробормочет одно словцо; конечно, бессмысленное, про какой-то бобок: «Бобок, бобок», — но и в нем, значит, жизнь все еще теплится незаметной искрой...» (X, 354).

Этим создается исключительная ситуация: последняя жизнь сознания (два-три месяца до полного засыпания), освобожденная от всех условий, положений, обязанностей и законов обычной жизни, так сказать, жизнь вне жизни. Как она будет использована «современными мертвецами»? Анакриза, провоцирующая сознания мертвецов раскрыться с п о л н о й, ничем не ограниченной с в о б о д о й. И они раскрываются.

Развертывается типическая карнавализованная преисподняя мениппей: довольно пестрая толпа мертвецов, которые не сразу способны освободиться от своих земных иерархических положений и отношений, возникающие на этой почве комические конфликты, брань и скандалы; с другой стороны, вольности карнавального типа, сознание полной безответственности,

откровенная могильная эротика, смех в гробах («...приятно х о х о ч а, заколыхался т р у п генерала») и т. п. Резкий карнавальный тон этой парадоксальной «жизни вне жизни» задается с самого начала игрою в преферанс, происходящей в могиле, на которой сидит рассказчик (конечно, пустою игрою, «наизусть»). Все это — типичные черты жанра.

«Королем» этого карнавала мертвецов выступает «негодяй псевдовысшего света» (как он сам себя характеризует), барон Клиневич. Приведем его слова, освещающие анакризу и ее использование. Отмахнувшись от моральных интерпретаций философа Платона Николаевича (пересказанных Лебезятниковым), он заявляет:

«Довольно, и далее, я уверен, все вздор. Главное, два или три месяца жизни и в конце концов — бобок. Я предлагаю всем провести эти два месяца как можно приятнее и для того всем устроиться на иных основаниях. Господа! Я предлагаю ничего не стыдиться!»

Встретив всеобщую поддержку мертвецов, он несколько дальше развивает свою мысль так:

«Но пока я хочу, чтоб не лгать. Я только этого и хочу, потому что это главное. На земле жить и не лгать невозможно, ибо жизнь и ложь синонимы; ну а здесь мы для смеху будем не лгать. Черт возьми, ведь значит же что-нибудь могила! Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться. Я прежде всех про себя расскажу. Я, знаете, из плотоядных. Все это там вверху было связано гнилыми веревками. Долой веревки, и проживем эти два месяца в самой бесстыдной правде! Заголимся и обнажимся!»

— Обнажимся, обнажимся! — закричали во все голоса» (X, 355 — 356).

Диалог мертвецов был неожиданно прерван покарнавальному:

«И тут я вдруг чихнул. Произошло внезапно и ненамеренно, но эффект вышел поразительный: все

смогло, точно на кладбище, исчезло как сон. Настала истинно могильная тишина».

Приведу еще заключительную оценку рассказчика, интересную по своему тону:

«Нет, этого я не могу допустить: нет, воистину нет! Бобок меня не смущает (вот он, бобок-то, и оказался!).

Разврат в таком месте, разврат последних упований, разврат дряблых и гниющих трупов и — даже не щадя последних мгновений сознания! Им даны, подарены эти мгновения и... А главное, главное в таком месте! Нет, этого я не могу допустить...» (X, 357 — 358).

Здесь в речь рассказчика врываются почти чистые слова и интонации совсем иного голоса, то есть авторского голоса, врываются, но тут же и обрываются на слове «и...».

Концовка рассказа фельетонно-журналистская:

«Снесу в «Гражданин»; там одного редактора портрет тоже выставили. Авось напечатает».

Такова почти классическая мениппея Достоевского. Жанр выдержан здесь с поразительно глубокой целостностью. Можно даже сказать, что жанр мениппеи раскрывает здесь свои лучшие возможности, реализует свой максимум. Это, конечно, менее всего стилизация умершего жанра. Напротив, в этом произведении Достоевского жанр мениппеи продолжает жить своей полной жанровой жизнью. Ведь жизнь жанра и заключается в его постоянных возрождениях и обновлениях в оригинальных произведениях. «Бобок» Достоевского, конечно, глубоко оригинален. Достоевский не писал и пародии на жанр, он использовал его по прямому назначению. Однако нужно заметить, что мениппея всегда — в том числе и древнейшая, античная — в какой-то мере пародирует себя самое. Это один из жанровых признаков мениппеи. Элемент самопародирования — одна из причин необычайной живучести этого жанра.

Здесь мы должны коснуться вопроса о возможных жанровых источниках Достоевского. Сущность каждого жанра осуществляется и раскрывается во всей своей полноте только в тех разнообразных вариациях

его, которые создаются на протяжении исторического развития данного жанра. Чем полнее доступны художнику все эти вариации, тем богаче и гибче он владеет языком данного жанра (ведь язык жанра конкретен и историчен).

Достоевский очень хорошо и тонко понимал все жанровые возможности мениппей. Он обладал исключительно глубоким и дифференцированным чувством этого жанра. Проследить все возможные контакты Достоевского с различными разновидностями мениппей было бы очень важно как для более глубокого понимания жанровых особенностей его творчества, так и для более полного представления о развитии самой жанровой традиции до Достоевского.

С разновидностями античной мениппей непосредственное и теснее всего Достоевский был связан через древнехристианскую литературу (то есть через «евангелия», «апокалипсис», «жития» и др.). Но он, безусловно, был знаком и с классическими образцами античной мениппей. Весьма вероятно, что он знал мениппею Лукиана «Менипп, или Путешествие в загробное царство» и его же «Разговоры в царстве мертвых» (группа мелких диалогических сатир). В этих произведениях показаны разные типы поведения мертвецов в условиях загробного царства, то есть в карнавализованной преисподней. Нужно сказать, что Лукиан — «Вольтер древности» — был широко известен в России начиная с XVIII века¹ и вызывал многочисленные подражания, а жанровая ситуация «встречи в загробном мире» стала ходячей в литературе вплоть до школьных упражнений.

Достоевский, возможно, был знаком и с мениппеей Сенеки «Отыквление». Мы находим у Достоевского три момента, созвучные с этой сатирой: 1) «откровенное веселье» провожающих на кладбище у Достоевского, возможно, навеяно эпизодом у Сенеки: Клавдий, про-

¹ В XVIII веке «Разговоры в царстве мертвых» писал Сумароков и даже А. В. Суворов, будущий полководец (см. его «Разговор в царстве мертвых между Александром Македонским и Геростратом», 1755).

летая с Олимпа в преисподнюю через землю, застаёт на земле свои собственные похороны и убеждается, что все провожающие очень веселы (кроме сутяг); 2) игра в преферанс впустую, «наизусть»; может быть, навеяна игрою Клавдия в кости в преисподней, притом тоже впустую (кости вываливаются прежде броска); 3) натуралистическое развенчание смерти у Достоевского напоминает еще более грубо натуралистическое изображение смерти Клавдия, который умирает (испускает дух) в момент испражнения¹.

Не подлежит сомнению знакомство Достоевского, более или менее близкое, и с другими античными произведениями данного жанра — с «Сатириконом», с «Золотым ослом» и др.².

Очень многочисленными и разнородными могли быть европейские жанровые источники Достоевского, раскрывавшие ему богатство и разнообразие мениппей. Знал он, вероятно, литературно-полемическую мениппею Буало «Герои романа», знал, может быть, и литературно-полемическую же сатиру Гёте «Боги, герои и Виланд». Был он, вероятно, знаком с «диалогами мертвых» Фенелона и Фонтенеля (Достоевский был прекрасный знаток французской литературы). Все эти сатиры связаны с изображением загробного царства, и все они внешне выдерживают античную (преимущественно лукиановскую) форму этого жанра.

Очень существенное значение для понимания жанровых традиций Достоевского имеют свободные по внешней форме, но типические по своему жанровому существу мениппей Дидро. Но тон и стиль рассказа

¹ Правда, подобного рода сопоставления не могут иметь решающей доказательной силы. Все эти сходные моменты могли быть порождены и логикой самого жанра, в особенности же логикой карнавальных развенчаний, снижений и мезальянсов.

² Не исключена, хотя и сомнительна, возможность знакомства Достоевского с сатирами Варрона. Полное научное издание фрагментов Варрона вышло в 1865 году (*Riese. Varronis Satirarum Menippearum reliquiae. Leipzig, 1865*). Книга вызвала интерес не только в узко филологических кругах, и Достоевский мог ознакомиться с ней из вторых рук во время своего пребывания за границей, а может быть, и через знакомых русских филологов.

у Дидро (иногда в духе эротической литературы XVIII века), конечно, отличен от Достоевского. В «Племяннике Рамо» (по существу тоже мениппея, но без фантастического элемента) мотив предельно откровенных признаний без единого грана раскаяния созвучен «Бобку». И самый образ племянника Рамо, откровенно «хищного типа», считающего общественную мораль, как и Клиневич, «гнилыми веревками» и признающего только «бесстыдную правду», созвучен образу Клиневича.

С другою разновидностью свободной мениппеи Достоевский был знаком по «философским повестям» Вольтера. Этот тип мениппеи был очень близок к некоторым сторонам его творчества (у Достоевского был даже замысел написать «Русского Кандида»).

Напомним об огромном значении для Достоевского диалогической культуры Вольтера и Дидро, восходящей к «сократическому диалогу», к античной мениппее и — отчасти — к диатрибе и солилоквиуму.

Другой тип свободной мениппеи, с фантастическим и сказочным элементом, был представлен в творчестве Гофмана, который оказал значительное влияние уже на раннего Достоевского. Привлекли внимание Достоевского и близкие по своей сущности к мениппее рассказы Эдгара По. В своей заметке «Три рассказа Эдгара Поэ» Достоевский очень верно отметил близкие ему самому особенности этого писателя:

«Он почти всегда берет самую исключительную действительность, ставит своего героя в самое исключительное внешнее или психологическое положение и с какою силою проникаемости, с какою поражающей верностью рассказывает он о состоянии души этого человека!»¹

Правда, в этом определении выдвинут только один момент мениппеи — создание исключительной сюжетной ситуации, то есть провоцирующей анакризы, но

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII. М.—Л., Госиздат, 1930, стр. 523.

именно этот момент Достоевский постоянно выдвигал как главную отличительную особенность своего собственного творческого метода.

Наш обзор (далеко не полный) жанровых источников Достоевского показывает, что он знал или мог знать разнообразные вариации мениппеи, жанра очень пластичного, богатого возможностями, исключительно приспособленного для проникновения в «глубины души человеческой» и для острой и обнаженной постановки «последних вопросов».

На рассказе «Бобок» можно показать, насколько жанровая сущность мениппеи отвечала всем основным творческим устремлениям Достоевского. Этот рассказ в жанровом отношении является одним из самых ключевых его произведений.

Обратим прежде всего наше внимание на следующее. Маленький «Бобок» — один из самых коротких сюжетных рассказов Достоевского — является почти микрокосмом всего его творчества. Очень многие, и притом важнейшие, идеи, темы и образы его творчества — и предшествующего и последующего — появляются здесь в предельно острой и обнаженной форме: идея о том, что «все позволено», если нет бога и бессмертия души (один из ведущих образов идей в его творчестве); связанная с этим тема исповеди без покаяния и «бесстыдной правды», проходящая через все творчество Достоевского, начиная с «Записок из подполья»; тема последних моментов сознания (связанная в других произведениях с темами смертной казни и самоубийства); тема сознания, находящегося на грани безумия; тема сладострастия, проникшего в высшие сферы сознания и мысли; тема сплошной «неуместности» и «неблагообразия» жизни, оторванной от народных корней и народной веры, и др. — все эти темы и идеи в сгущенной и обнаженной форме вмещены в узкие, казалось бы, рамки этого рассказа.

И ведущие образы рассказа (их, правда, немного) созвучны с другими образами творчества Достоевского: Клиневич в упрощенно обостренной форме повторяет кн. Валковского, Свидригайлова и Федора

Павловича; рассказчик («одно лицо») — вариант «подпольного человека»; знакомы нам в какой-то мере и генерал Первоедов¹, и сладострастный старик сановник, растративший огромный казенный капитал, предназначенный «для вдов и сирот», и подхалим Лебезятников, и инженер-прогрессист, желающий «устроить здешнюю жизнь на разумных основаниях».

Особое место среди мертвецов занимает «простолюдин» (зажиточный лавочник); он один сохранил связь с народом и его верой, а потому и в могиле ведет себя благообразно, принимает смерть как таинство, происходящее же вокруг (среди развратных мертвецов) истолковывает как «хождение души по мытарствам», с нетерпением ждет «сороковин» («Хоща бы сороковинки наши скорее пристигли: слезные гласы их над собою услышу, супруги вопль и детей тихий плач!..»). Благообразие и самый благоговейный стиль речи этого простолюдина, противопоставленные неуместности и фамильярному цинизму всех остальных (и живых и мертвых), отчасти предвосхищают будущий образ странника Макара Долгорукого, хотя здесь, в условиях мениппеи, «благообразный» простолюдин дан с легким оттенком комизма и некоторой неуместности.

Более того, карнавализованная преисподняя «Бобка» в внутренне глубоко созвучна тем сценам скандалов и катастроф, которые имеют такое существенное значение почти во всех произведениях Достоевского. Эти сцены, происходящие обычно в гостиных, конечно, гораздо сложнее, пестрее, полны карнавальными контрастами, резких мезальянсов и эксцентричностей, существенных увенчаний — развенчаний, но

¹ Генерал Первоедов и в могиле не может отрешиться от сознания своего генеральского достоинства и во имя этого достоинства он категорически протестует против предложения Клиневича («перестать стыдиться»), заявляя при этом: «я служил государю моему». В «Бесах» есть аналогичная ситуация, но в реальном земном плане: генерал Дроздов, находясь среди нигилистов, которые самое слово «генерал» считают бранной кличкой, защищает свое генеральское достоинство теми же самыми словами. Оба эпизода трактуются в комическом плане.

внутренняя сущность их аналогична: лопаются (или хотя бы ослабляются на миг) «гнилые веревки» официальной и личной лжи и обнажаются человеческие души, страшные, как в преисподней, или, наоборот, светлые и чистые. Люди на миг оказываются вне обычных условий жизни, как на карнавальной площади или в преисподней, и раскрывается иной — более подлинный — смысл их самих и их отношений друг к другу.

Такова, например, знаменитая сцена на именинах Настасьи Филипповны («Идиот»). Здесь есть и внешние созвучия с «Бобком»: Фердыщенко (мелкий мистериный чертик) предлагает пети-жё — каждому рассказать самый дурной поступок всей своей жизни (ср. предложение Клиневича: «Мы все будем вслух рассказывать наши истории и уже ничего не стыдиться»). Правда, рассказанные истории не оправдали ожидание Фердыщенко, но это пети-жё содействовало подготовке той карнавально-площадной атмосферы, в которой совершаются резкие карнавальные перемены судеб и обликов людей, разоблачаются цинические расчеты и звучит по-площадному фамильярная развенчивающая речь Настасьи Филипповны. Мы, конечно, не касаемся здесь глубокого морально-психологического и социального смысла этой сцены, — нас интересует собственно жанровая сторона ее, те карнавальные обертоны, которые звучат почти в каждом образе и слове (при всей их реалистичности и мотивированности), и тот второй план карнавальной площади (и карнавализованной преисподней), который как бы просвечивает сквозь реальную ткань этой сцены.

Назову еще резко карнавализованную сцену скандалов и развенчаний на поминках по Мармеладову (в «Преступлении и наказании»). Или еще более осложненную сцену в светской гостиной Варвары Петровны Ставрогиной в «Бесах» с участием сумасшедшей «хромоножки», с выступлением ее брата капитана Лебядкина, с первым появлением «беса» Петра Верховенского, с восторженной эксцентричностью Варвары Петровны, с разоблачением и изгнани-

ём Степана Трофимовича, истерикой и обмороком Лизы, пощечиной Шатова Ставрогину и т. д. Все здесь неожиданно, неуместно, несовместимо и недопустимо при обычном, «нормальном» ходе жизни. Совершенно невозможно представить себе подобную сцену, например, в романе Л. Толстого или Тургенева. Это не светская гостиная, это площадь со своей специфической логикой карнавально-площадной жизни. Напомню, наконец, исключительно яркую по своему карнавально-мениппейному колориту сцену скандала в келье старца Зосимы («Братья Карамазовы»).

Эти сцены скандалов — а они занимают очень важное место в произведениях Достоевского — почти всегда встречали отрицательную оценку современников¹, встречают ее и до сих пор. Они представлялись и представляются жизненно неправдоподобными и художественно неоправданными. Их часто объясняли приверженностью автора к чисто внешней ложной эффектности. На самом же деле эти сцены и в духе и в стиле всего творчества Достоевского. И они глубоко органичны, в них нет ничего выдуманного: и в целом и в каждой детали они определяются последовательной художественной логикой тех карнавальных действий и категорий, которые мы охарактеризовали выше и которые веками впитывались в карнавализованную линию художественной прозы. В основе их лежит глубокое карнавальное мироощущение, которое осмысливает и объединяет все кажущееся нелепым и неожиданным в этих сценах и создает их художественную правду.

«Бобок» благодаря своему фантастическому сюжету дает эту карнавальную логику в несколько упрощенной (этого требовал жанр), но резкой и обнаженной форме и потому может служить как бы комментарием к более сложным, но аналогичным явлениям в творчестве Достоевского.

В рассказе «Бобок» как в фокусе собраны лучи,

¹ Даже таких компетентных и благожелательных современников, как А. Н. Майков.

идушие и из предшествующего и из последующего творчества Достоевского. Этим фокусом «Бобок» мог стать именно потому, что это мениппея. Все элементы творчества Достоевского чувствуют себя здесь в своей стихии. Узкие рамки этого рассказа, как мы видим, оказались очень вместительными.

Напомним, что мениппея — универсальный жанр последних вопросов. Действие в ней происходит не только «здесь» и «теперь», а во всем мире и в вечности: на земле, в преисподней и на небе. У Достоевского мениппея сближается с мистерией. Ведь мистерия есть не что иное, как видоизмененный средневековый драматургический вариант мениппеи. Участники действия у Достоевского стоят на пороге (на пороге жизни и смерти, лжи и правды, ума и безумия). И даны они здесь как голоса, звучащие, выступающие «перед землею и небом». И центральная образная идея здесь мистерийна (правда, в духе элевсинских мистерий): «современные мертвецы» — бесплодные зерна, брошенные в землю, но не способные ни умереть (то есть очиститься от себя, подняться над собою), ни возродиться обновленными (то есть принести плод).



Второе ключевое в жанровом отношении произведение Достоевского — «Сон смешного человека» (1877).

По своей жанровой сущности произведение это также восходит к мениппее, но к другим ее разновидностям: к «сонной сатире» и к «фантастическим путешествиям» с утопическим элементом. Обе эти разновидности в последующем развитии мениппеи часто сочетаются.

Сон с особым (не эпопейным) художественным осмыслением, как мы уже говорили, впервые вошел в европейскую литературу в жанре «Менипповой сатиры» (и вообще в области серьезно-смехового). В эпопее сон не разрушал единства изображенной жизни и не создавал второго плана; не разрушал он и простой целостности образа героя. Сон не проти-

вопоставлялся обычной жизни как другая возможная жизнь. Такое противопоставление (под тем или иным углом зрения) и появляется впервые в мениппее. Сон здесь вводится именно как возможность совсем другой жизни, организованной по другим законам, чем обычная (иногда прямо как «мир паизнанку»). Жизнь, увиденная во сне, остраниет обычную жизнь, заставляет понять и оценить ее по-новому (в свете увиденной иной возможности). И человек во сне становится другим человеком, раскрывает в себе новые возможности (и худшие и лучшие), испытывается и проверяется сном. Иногда сон прямо строится как увенчание — развенчание человека и жизни.

Таким образом, во сне создается невозможная в обычной жизни исключительная ситуация, служащая все той же основной цели мениппей — испытанию идеи и человека идеи.

Мениппейная традиция художественного использования сна продолжает жить и в последующем развитии европейской литературы в разных вариациях и с разными оттенками: в «сонных видениях» средневековой литературы, в гротескных сатирах XVI и XVII веков (особенно ярко у Кеведа и Гриммельсхаузена), в сказочно-символическом использовании у романтиков (в том числе в своеобразной лирике сновидений у Генриха Гейне), в психологическом и социально-утопическом использовании в реалистических романах (у Жорж Санд, у Чернышевского). Особо нужно отметить важную вариацию кризисных снов, приводящих человека к перерождению и к обновлению (кризисная вариация сна использовалась и в драматургии: у Шекспира, у Кальдерона, в XIX веке у Грильпарцера).

Достоевский очень широко использовал художественные возможности сна почти во всех его вариациях и оттенках. Пожалуй, во всей европейской литературе нет писателя, в творчестве которого сны играли бы такую большую и существенную роль, как у Достоевского. Вспомним сны Раскольникова, Свидригайлова, Мышкина, Ипполита, подростка, Версилова, Алеши и Дмитрия Карамазова и ту роль, которую они

играют в осуществлении идейного замысла соответствующих романов. Преобладает у Достоевского кризисная вариация сна. К этой вариации относится и сон «смешного человека».

Что касается до жанровой разновидности «фантастических путешествий», использованной в «Сне смешного человека», то Достоевскому, возможно, было знакомо произведение Сирано де Бержерака «Другой свет, или Государства и империи Луны» (1647—1650). Здесь имеется описание земного рая на луне, откуда рассказчик был изгнан за непочтительность. Его сопровождает в путешествии по луне «демон Сократа», что позволяет автору внести философский элемент (в духе материализма Гассенди). По своей внешней форме произведение Бержерака — целый философско-фантастический роман.

Интересна мениппея Гриммельсхаузуена «Der fliegende Wandersmann nach dem Monde» («Полет путешественника на Луну», около 1659 г.), она имела общий источник с книгой Сирано де Бержерака. Здесь на первом плане утопический элемент. Изображается исключительная чистота и правдивость жителей Луны, они не знают пороков, преступлений, лжи, в их стране вечная весна, живут они долго, а смерть встречают веселым пиром в кругу друзей. Детей, рождающихся с порочными наклонностями, чтобы они не развратили общества, отправляют на Землю. Указана точная дата прибытия героя на Луну (как у Достоевского дата сна).

Достоевскому, безусловно, была известна мениппея Вольтера «Микромегас», лежащая в той же — острающей земную действительность — фантастической линии развития мениппей.

В «Сне смешного человека» нас прежде всего поражает предельный универсализм этого произведения и одновременно его предельная же сжатость, изумительный художественно-философский лаконизм. Сколько-нибудь развернутой дискурсивной аргументации в нем нет. Здесь очень ярко проявляется та исключительная способность Достоевского художественно видеть и чувствовать идею, о которой

мы говорили в предыдущей главе. Перед нами здесь подлинный художник идеи.

«Сон смешного человека» дает полный и глубокий синтез универсализма мениппеи, как жанра последних вопросов мировоззрения, с универсализмом средневековой мистерии, изображавшей судьбу рода человеческого: земной рай, грехопадение, искупление. В «Сне смешного человека» наглядно раскрывается внутреннее родство этих двух жанров, связанных, конечно, и историко-генетическим родством. Но доминирует здесь в жанровом отношении античный тип мениппеи. И вообще в «Сне смешного человека» господствует не христианский, а античный дух.

По своему стилю и композиции «Сон смешного человека» довольно значительно отличен от «Бобка»: в нем есть существенные элементы диатрибы, исповеди и проповеди. Такой жанровый комплекс вообще характерен для творчества Достоевского.

Центральная часть произведения — рассказ о сонном видении. Здесь дается замечательная характеристика, так сказать, композиционного своеобразия сновидений:

«...Совершалось все так, как всегда во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» (X, 429).

Это, в сущности, совершенно верная характеристика композиционного метода построения фантастической мениппеи. Более того, с известными ограничениями и оговорками эта характеристика может быть распространена и на весь творческий метод Достоевского. Достоевский почти вовсе не пользуется в своих произведениях относительно непрерывным историческим и биографическим временем, то есть строго эпическим временем, он «перескакивает» через него, он сосредоточивает действие в точках кризисов, переломов и катастроф, когда миг по своему внутреннему значению приравнивается к «биллиону лет», то есть утрачивает временную ограниченность. И через пространство он, в сущности, перескакивает

и сосредоточивает действие только в двух «точках»: на пороге (у дверей, при входе, на лестнице, в коридоре и т. п.), где совершается кризис и перелом, или на площади, заменой которой обычно бывает гостиная (зал, столовая), где происходит катастрофа и скандал. Именно такова его художественная концепция времени и пространства. Перескакивает он часто и через элементарное эмпирическое правдоподобие и поверхностную рассудочную логику. Поэтому жанр мениппеи так близок ему.

Характерны для творческого метода Достоевского, как художника идеи, и такие слова «смешного человека»:

«...Я видел истину, — не то что изобрел умом, а видел, видел, и *живой образ* ее наполнил душу мою навеки» (X, 440).

По своей тематике «Сон смешного человека» — почти полная энциклопедия ведущих тем Достоевского, и в то же время все эти темы и самый способ их художественной разработки очень характерны для карнавализованного жанра мениппеи. Остановимся на некоторых из них.

1. В центральной фигуре «смешного человека» явно прощупывается амбивалентный — серьезно-смеховой — образ «мудрого дурака» и «трагического шута» карнавализованной литературы. Но такая амбивалентность — правда, обычно в более приглушенной форме — характерна для всех героев Достоевского. Можно сказать, что художественная мысль Достоевского не представляла себе никакой человеческой значительности без элементов некоторого чудачества (в его различных вариациях). Ярче всего это раскрывается в образе Мышкина. Но и во всех других ведущих героях Достоевского — и в Раскольникове, и в Ставрогине, и в Версилове, и в Иване Карамазове — всегда есть «нечто смешное», хотя и в более или менее редуцированной форме.

Повторяем, Достоевский, как художник, не представлял себе одностонной человеческой значительности. В предисловии к «Братьям Карамазовым» («От

автора») он утверждает даже особую историческую существенность чудачества: «Ибо не только чудаки «не всегда» частность и обособление, а напротив, бывает так, что он-то, пожалуй, и носит в себе иной раз сердцевину целого, а остальные люди его эпохи — все, каким-нибудь наплывным ветром, на время почему-то от него оторвались...» (IX, 9).

В образе «смешного человека» эта амбивалентность в соответствии с духом мениппеи обнажена и подчеркнута.

Очень характерна для Достоевского и полнота самосознания «смешного человека»: он сам лучше всех знает, что он смешон («...если был человек на земле, больше всех знавший про то, что я смешон, то это был сам я...»). Начиная свою проповедь ра я на земле, он сам отлично понимает его неосуществимость: «Больше скажу: пусть, пусть это никогда не сбудется и не бывать раю (ведь уже это-то я понимаю!) — ну, а я все-таки буду проповедовать» (X, 441). Это чудаки, который остро осознает и себя и всё; в нем нет ни грана наивности; его нельзя завершить (так как нет ничего внеположного его сознанию).

2. Рассказ открывается типичнейшей для мениппеи темой человека, который один знает истину и над которым поэтому все остальные люди смеются как над сумасшедшим. Вот это великолепное начало:

«Я смешной человек. Они меня называют теперь сумасшедшим. Это было бы повышение в чине, если б я все еще не оставался для них таким же смешным, как и прежде. Но теперь уж я не сержусь, теперь они все мне милы, и даже когда они смеются надо мной — и тогда чем-то даже особенно милы. Я бы сам смеялся с ними, — не то что над собой, а их любя, если б мне не было так грустно, на них глядя. Грустно потому, что они не знают истины, а я знаю истину. Ох, как тяжело одному знать истину! Но они этого не поймут. Нет, не поймут» (X, 420).

Это типичная позиция мениппейного мудреца (Диогена, Мениппа или Демокрита из «Гиппократова

романа»), носителя истины, по отношению ко всем остальным людям, считающим истину безумием или глупостью; но здесь эта позиция по сравнению с античной мениппеей осложнена и углублена. В то же время позиция эта — в различных вариациях и с разнообразными оттенками — характерна для всех ведущих героев Достоевского — от Раскольникова до Ивана Карамазова: одержимость своей «правдой» определяет их отношение к другим людям и создает особый тип одиночества этих героев.

3. Далее в рассказе появляется очень характерная для кинической и стоической мениппеи тема абсолютного равнодушия ко всему в мире: «...в душе моей нарастала страшная тоска по одному обстоятельству, которое было уже бесконечно выше всего меня: именно — это было постигшее меня одно убеждение в том, что на свете везде *все равно*. Я очень давно предчувствовал это, но полное убеждение явилось в последний год как-то вдруг. Я вдруг почувствовал, что мне *все равно* было бы, существовал ли бы мир, или если б нигде ничего не было. Я стал слышать и чувствовать всем существом моим, что *ничего при мне не было*» (X, 421).

Это универсальное равнодушие и предощущение небытия приводит «смешного человека» к мысли о самоубийстве. Перед нами одна из многочисленных у Достоевского вариаций темы Кириллова.

4. Далее идет тема последних часов жизни перед самоубийством (одна из ведущих тем Достоевского). Здесь эта тема, в соответствии с духом мениппеи, обнажена и обострена.

После того как «смешной человек» принял окончательное решение покончить с собой, он встретил на улице девочку, которая умоляла о помощи. «Смешной человек» грубо ее оттолкнул, так как уже чувствовал себя вне всех норм и обязанностей человеческой жизни (как мертвецы в «Бобке»). Вот его размышления.

«Но ведь если я убью себя, например, через два часа, то что мне девочка и какое мне тогда дело и до стыда и до всего на свете!.. Ведь я потому-то и зато-

пал и закричал диким голосом на несчастного ребенка, что, «дескать, не только вот не чувствую жалости, но если и бесчеловечную подлость сделаю, то теперь могу, потому что через два часа все угаснет». Это — характерное для жанра мениппеи моральное экспериментирование, не менее характерное и для творчества Достоевского. Дальше это размышление продолжается так: «Например, мне вдруг представилось одно странное соображение, что если б я жил прежде на луне или на Марсе, и сделал бы там какой-нибудь самый срамный и бесчестный поступок, какой только можно себе представить, и был там за него поруган и обесчещен так, как только можно ощутить и представить лишь разве иногда во сне, в кошмаре, и если б, очутившись потом на земле, я продолжал бы сохранять сознание о том, что сделал на другой планете, и, кроме того, знал бы, что уже туда ни за что и никогда не возвращусь, то, смотря с земли на луну, — было бы мне *все равно* или нет? Ощущал ли бы я за тот поступок стыд или нет?» (X, 425—426). Совершенно аналогичный экспериментирующий вопрос про поступок на луне задает себе и Ставрогин в беседе с Кирилловым (VII, 250). Все это — знакомая нам проблематика Ипполита («Идиот»), Кириллова («Бесы»), могильного бесстыдства в «Бобке». Более того, все это — лишь разные грани одной из ведущих тем всего творчества Достоевского, темы «все позволено» (в мире, где нет бога и бессмертия души) и связанной с ней темы этического солипсизма.

5. Далее развивается центральная (можно сказать, жанрообразующая) тема кризисного спа; точнее, тема перерождения и обновления человека через сновидение, позволившее «воочию» увидеть возможность совсем иной человеческой жизни на земле.

«Да, мне приснился тогда этот сон, мой сон третьего ноября! Они дразнят меня теперь тем, что ведь это был только сон. Но неужели не все равно, сон или нет, если сон этот возвестил мне истину? Ведь если раз узнал истину и увидел ее, то ведь

знаешь, что она истина и другой нет и не может быть, спите вы или живете. Ну и пусть сон, и пусть, но эту жизнь, которую вы так превозносите, я хотел погасить самоубийством, а сон мой, сон мой, — о, он возвестил мне новую, великую, обновленную, сильную жизнь!» (X, 427).

6. В самом «сне» подробно развивается утопическая тема земного рая, воочию увиденного и пережитого «смешным человеком» на далекой неведомой звезде. Само описание земного рая выдержано в духе античного золотого века и потому глубоко проникнуто карнавальным мироощущением. Изображение земного рая во многом созвучно сну Версилова («Подросток»). Очень характерна выраженная «смешным человеком» чисто карнавальная вера в единство стремлений человечества и в добрую природу человека: «А между тем ведь все идут к одному и тому же, по крайней мере все стремятся к одному и тому же, от мудреца до последнего разбойника, только разными дорогами. Старая это истина, но вот что тут новое: я и сбиться-то очень не могу. Потому что я видел истину, я видел и знаю, что люди могут быть прекрасны и счастливы, не потеряв способности жить на земле. Я не хочу и не могу верить, чтобы зло было нормальным состоянием людей» (X, 440).

Подчеркнем еще раз, что истина, по Достоевскому, может быть только предметом живого видения, а не отвлеченного познания.

7. В конце рассказа звучит очень характерная для Достоевского тема мгновенного превращения жизни в рай (она глубже всего раскрыта в «Братьях Карамазовых»): «А между тем так это просто: в один бы день, *в один бы час* — все бы сразу устроилось! Главное — люби других, как себя, вот что главное, и это все, больше ровно ничего не надо: тотчас найдешь, как устроиться» (X, 441).

8. Отметим еще тему обиженной девочки, которая проходит через ряд произведений Достоевского: мы встречаем ее в «Униженных и оскорбленных» (Нелли), в сне Свидригайлова перед самоубийством, в

«исповеди Ставрогина», в «Вечном муже» (Лиза); тема страдающего ребенка — одна из ведущих тем «Братьев Карамазовых» (образы страдающих детей в главе «Бунт», образ Илюшечки, «дитё плачет» в сне Дмитрия).

9. Есть здесь и элементы трущобного натурализма: капитан-дебошир, просящий милостыню на Невском (этот образ знаком нам по «Идиоту» и по «Подростку»), пьянство, картежная игра и драка в комнате рядом с той каморкой, где в вольтеровских креслах проводил свои ночи без сна «смешной человек», погруженный в решение последних вопросов, и где он видит свой сон о судьбе человечества.

Мы не исчерпали, конечно, всех тем «Сна смешного человека», но и этого достаточно, чтобы показать огромную идейную емкость данной разновидности мениппеи и ее соответствие тематике Достоевского.

В «Сне смешного человека» нет композиционно выраженных диалогов (кроме полувыраженного диалога с «неизвестным существом»), но вся речь рассказчика пронизана внутренним диалогом: все слова здесь обращены к себе самому, к мирозданию, к его творцу¹, ко всем людям. И здесь, как в мистерии, слово звучит перед небом и перед землею, то есть перед всем миром.

Таковы два ключевых произведения Достоевского, которые наиболее отчетливо раскрывают жанровую сущность его творчества, тяготеющую к мениппее и к родственным ей жанрам.

Наши анализы «Бобка» и «Сна смешного человека» мы давали под углом зрения исторической поэтики жанра. Нас прежде всего интересовало, как проявляется в этих произведениях жанровая сущность мениппеи. Но в то же время мы старались также показать, как традиционные черты жанра органически сочетаются с индивидуальной неповторимостью и глубиной их использования у Достоевского.

¹ «И я вдруг воззвал, не голосом, ибо был недвижим, но всем существом моим к властителю всего того, что совершалось со мною» (X, 428).

Коснемся еще некоторых его произведений, которые по своему существу тоже близки к мениппее, но несколько иного типа и без прямого фантастического элемента.

Таков прежде всего рассказ «Кроткая». Здесь характерная для жанра острая сюжетная анакриза, с резкими контрастами, мезальянсами и моральными экспериментами, оформлена как солилоквиум. Герой рассказа говорит о себе: «Я мастер молча говорить, я всю жизнь мою проговорил молча и прожил сам с собою целые трагедии молча». Образ героя раскрыт именно через это диалогическое отношение к себе самому. И он остается почти до самого конца в полном одиночестве с самим собою и в безвыходном отчаянии. Он не признает высшего суда над собой. Он обобщает свое одиночество, универсализует его как последнее одиночество всего рода человеческого:

«Косность! О, природа! Люди на земле одни — вот беда!.. Все мертво, и всюду мертвецы. Одни только люди, а кругом них молчание — вот земля!»

Близкими к этому типу мениппеи являются, по существу, и «Записки из подполья» (1864). Они построены как диатриба (беседа с отсутствующим собеседником), насыщены открытой и скрытой полемикой и включают существенные элементы исповеди. Во вторую часть введен рассказ с острой анакризой. В «Записках из подполья» мы найдем и другие знакомые нам признаки мениппеи: острые диалогические синкризы, фамильяризацию и профанацию, трущобный натурализм и т. п. Произведение это также характеризуется исключительной идейной емкостью: почти все темы и идеи последующего творчества Достоевского уже намечены здесь в упрощенно-обнаженной форме. На словесном стиле этого произведения мы остановимся в следующей главе.

Коснемся еще одного произведения Достоевского с очень характерным названием — «Скверный анекдот» (1862). Этот глубоко карнавализованный рассказ тоже близок к мениппее (но к менип-

нее варроновского типа). Идейной завязкой служит спор трех генералов на именинном вечере. Затем герой рассказа (один из трех) для испытания своей либерально-гуманной идеи приходит на свадебную пирушку к своему подчиненному самого низшего ранга, причем по неопытности (он человек непьющий) напивается пьян. Все здесь построено на крайней неуместности и скандальности всего происходящего. Все здесь полно резких карнавальных контрастов, мезальянсов, амбивалентности, снижений и развенчаний. Есть здесь и элемент довольно жестокого морального экспериментирования. Мы не касаемся здесь, конечно, той глубокой социально-философской идеи, которая есть в этом произведении и которая до сих пор еще недостаточно оценена. Тон рассказа нарочито зыбкий, двусмысленный и издевательский, пронизанный элементами скрытой социально-политической и литературной полемики.

Элементы мениппеи имеются и во всех ранних (то есть написанных до ссылки) произведениях Достоевского (под влиянием главным образом жанровых традиций Гоголя и Гофмана).

Мениппея, как мы уже говорили, внедряется и в романы Достоевского. Назовем только наиболее существенные случаи (без особой аргументации).

В «Преступлении и наказании» знаменитая сцена первого посещения Сони Раскольниковым (с чтением евангелия) является почти завершенной христианизированной мениппеей: острые диалогические синкризы (веры с неверием, смирения с гордостью), острая анакриза, оксюморные сочетания (мыслитель — преступник, проститутка — праведница), обнаженная постановка последних вопросов и чтение евангелия в трущобной обстановке. Мениппеями являются сны Раскольникова, а также и сон Свидригайлова перед самоубийством.

В «Идиоте» мениппеей является исповедь Ипполита («мое необходимое объяснение»), обрамленная карнавализованной сценой диалога на террасе князя Мышкина и кончающаяся попыткой самоубийства Ипполита. В «Бесах» это исповедь Ставрогина вместе

с обрамляющим ее диалогом Ставрогина с Тихоном. В «Подростке» это сон Версилова.

В «Братьях Карамазовых» замечательной мениппеей является беседа Ивана и Алеши в трактире «Столичный город» на торговой площади захолустного городка. Здесь под звуки трактирного органа, под стук бильярдных шаров, под хлопанье откупориваемых пивных бутылок монахи и атеист решают последние мировые вопросы. В эту «Мениппову сатиру» вставлена вторая сатира — «Легенда о Великом инквизиторе», имеющая самостоятельное значение и построенная на евангельской синкризе Христа с дьяволом¹. Обе эти взаимосвязанные «Менипповы сатиры» принадлежат к числу глубочайших художественно-философских произведений всей мировой литературы. Наконец, столь же глубокой мениппеей является беседа Ивана Карамазова с чертом (глава: «Черт. Кошмар Ивана Федоровича»).

Конечно, все эти мениппеи подчинены объемлющему их полифоническому замыслу романного целого, определяются им и невыделимы из него.

Но кроме этих, относительно самостоятельных и относительно завершенных мениппей, все романы Достоевского пронизаны ее элементами, а также элементами родственных жанров — «сократического диалога», диатрибы, солилоквиума, исповеди и др. Разумеется, все эти жанры прошли до Достоевского через два тысячелетия напряженного развития, но они сохранили при всех изменениях свою жанровую сущность. Острые диалогические синкризы, исключительные и провоцирующие сюжетные ситуации, кризисы и переломы, моральное экспериментирование, катастрофы и скандалы, контрастные и оксюморные сочетания и т. п. определяют всю сюжетно-композиционную структуру романов Достоевского.

Без дальнейшего глубокого изучения сущности ме-

¹ О жанровых и тематических источниках «Легенды о Великом инквизиторе» («История Джени, или Атеист и мудрец» Вольтера, «Христос в Ватикане» Виктора Гюго) см. в работах Л. П. Гроссмана.

ниппеи и других родственных жанров, а также и истории этих жанров и их многообразных разновидностей в литературах нового времени невозможно правильное историко-генетическое объяснение жанровых особенностей произведений Достоевского (да и не одного Достоевского; проблема имеет более широкое значение).



Анализируя жанровые особенности мениппеи в творчестве Достоевского, мы одновременно раскрывали в нем и элементы карнавализации. И это вполне понятно, так как мениппея — глубоко карнавализованный жанр. Но явление карнавализации в творчестве Достоевского, конечно, гораздо шире мениппеи, имеет дополнительные жанровые источники и потому нуждается в особом рассмотрении.

Говорить о существенном непосредственном влиянии на Достоевского карнавала и его поздних дериватов (маскарадной линии, балаганной комикки и т. п.) трудно (хотя реальные переживания карнавального типа в его жизни безусловно были)¹. Карнавализация воздействовала на него, как и на большинство других писателей XVIII и XIX веков, преимущественно как литературно-жанровая традиция, внелитературный источник которой, то есть подлинный карнавал, может быть, даже и не осознавался им со всею отчетливостью.

Но карнавал, его формы и символы, и прежде всего самое карнавальное мироощущение долгими веками впитывались во многие литературные жанры, срастались со всеми их особенностями, формировали их, стали чем-то неотделимым от них. Карнавал как бы перевоплотился в литературу, именно в определенную могучую линию ее развития. Карнавальные формы, транспонированные на язык литературы, стали мощными средствами художественного постижения жизни, стали особым языком, слова и формы которого обладают исключительной

¹ Гоголь еще воспринял существенное непосредственное влияние украинского карнавального фольклора.

силой символического обобщения, то есть обобщения в глубину. Многие существенные стороны жизни, точнее, пласты ее, притом глубинные, могут быть найдены, осмыслены и выражены только с помощью этого языка.

Чтобы овладеть этим языком, то есть чтобы приобщиться карнавальской жанровой традиции в литературе, писателю нет надобности знать все звенья и все ответвления данной традиции. Жанр обладает своей органической логикой, которую можно в какой-то мере понять и творчески освоить по немногим жанровым образцам, даже по фрагментам. Но логика жанра — это не абстрактная логика. Каждая новая разновидность, каждое новое произведение данного жанра всегда чем-то ее обогащает, помогает совершенствованию языка жанра. Поэтому важно знать возможные жанровые источники данного автора, ту литературно-жанровую атмосферу, в которой осуществлялось его творчество. Чем полнее и конкретнее знаем мы жанровые контакты художника, тем глубже можем проникнуть в особенности его жанровой формы и правильнее понять взаимоотношение традиции и новаторства в ней.

Все это и обязывает нас, поскольку мы касаемся здесь вопросов исторической поэтики, охарактеризовать хотя бы те основные звенья карнавально-жанровой традиции, с которыми Достоевский был прямо или косвенно связан и которые определили жанровую атмосферу его творчества, во многом существенно отличную от жанровой атмосферы Тургенева, Гончарова и Л. Толстого.

Основным источником карнавализации для литературы XVII, XVIII и XIX веков стали писатели эпохи Возрождения — прежде всего Боккаччо, Рабле, Шекспир, Сервантес и Гриммельсхаузен¹. Таким источником стал также и ранний плутовский роман (непосредственно карнавализованный). Кроме того.

¹ Гриммельсхаузен уже выходит за рамки Возрождения, но его творчество отражает непосредственное и глубокое влияние карнавала в не меньшей степени, чем у Шекспира и Сервантеса.

источником карнавализации для писателей этих веков была, конечно, и карнавализованная литература античности (в том числе и «Мениппова сатира») и средних веков.

Все названные нами основные источники карнавализации европейской литературы были очень хорошо известны Достоевскому, кроме, может быть, Гриммельсхаузена и раннего плутовского романа. Но особенности этого романа были ему знакомы по «Жиль Бласу» Лесажа и привлекали его пристальное внимание. Плутовской роман изображал жизнь, выведенную из ее обычной и, так сказать, узаконенной колеи, развенчивал все иерархические положения людей, играл этими положениями, был наполнен резкими сменами, переменами и мистификациями, воспринимал весь изображаемый мир в зоне фамильярного контакта. Что касается литературы Возрождения, то ее непосредственное влияние на Достоевского было значительным (особенно Шекспира и Сервантеса). Мы говорим здесь не о влиянии отдельных тем, идей или образов, а о более глубинном влиянии самого карнавального мироощущения, то есть самых форм видения мира и человека и той поистине божественной свободы в подходе к ним, которая проявляется не в отдельных мыслях, образах и внешних приемах построения, а в творчестве этих писателей в его целом.

Существенное значение для освоения Достоевским карнавальной традиции имела литература XVIII века, и прежде всего Вольтер и Дидро, для которых характерно сочетание карнавализации с высокой диалогической культурой, воспитанной на античности и на диалогах эпохи Возрождения. Здесь Достоевский находил органическое сочетание карнавализации с рационалистической философской идеей и — отчасти — с социальной темой.

Сочетание карнавализации с авантурным сюжетом и острой злободневной социальной тематикой Достоевский находил в социально-авантурных романах XIX века, главным образом у Фредерика Сулье и Эжена Сю (отчасти и у Дюма-сына и Поль де Кока).

Карнавализация у этих авторов носит более внешний характер: она проявляется в сюжете, во внешних карнавальных антитезах и контрастах, в резких переменах судьбы, мистификациях и т. п. Глубокого и свободного карнавального мироощущения здесь почти вовсе нет. Наиболее существенным в этих романах было применение карнавализации для изображения современной действительности и современного быта; быт оказался втянутым в карнавализованное сюжетное действие, обычное и постоянное сочеталось с исключительным и изменчивым.

Более глубокое освоение карнавальной традиции Достоевский нашел у Бальзака, Жорж Санд и Виктора Гюго. Здесь гораздо меньше внешних проявлений карнавализации, зато глубже карнавальное мироощущение, а главное — карнавализация проникла в самое построение больших и сильных характеров и в развитие страстей. Карнавализация страсти проявляется прежде всего в ее амбивалентности: любовь сочетается с ненавистью, стяжательство с бескорыстием, властолюбие с самоунижением и т. п.

Сочетание карнавализации с сентиментальным восприятием жизни Достоевский находил у Стерна и у Диккенса.

Наконец, сочетание карнавализации с идеей романтического типа (а не рационалистического, как у Вольтера и Дидро) Достоевский нашел у Эдгара По и особенно у Гофмана.

Особое место занимает русская традиция. Здесь, кроме Гоголя, необходимо указать на огромное влияние на Достоевского наиболее карнавализованных произведений Пушкина: «Бориса Годунова», повестей Белкина, болдинских трагедий и «Пиковой дамы».

Наш краткий обзор источников карнавализации менее всего претендует на полноту. Нам важно было наметить лишь основные линии традиции. Подчеркнем еще раз, что нас не интересует влияние отдельных индивидуальных авторов, отдельных произведений, отдельных тем, идей, образов, — нас интересует влияние именно самой жанровой традиции,

которая передавалась через данных писателей. При этом традиция в каждом из них возрождается и обновляется по-своему, то есть неповторимым образом. В этом и заключается жизнь традиции. Нас — воспользуемся сравнением — интересует слово языка, а не его индивидуальное употребление в определенном неповторимом контексте, хотя одно без другого, конечно, не существует. Можно, разумеется, изучать и индивидуальные влияния, то есть влияние одного индивидуального писателя на другого, например Бальзака на Достоевского, но это уже особая задача, которой мы здесь перед собой не ставим. Нас интересует только сама традиция.

В творчестве Достоевского карнавальная традиция, конечно, тоже возрождается по-новому: она по-своему осмысливается, сочетается с другими художественными моментами, служит его особым художественным целям, именно тем, которые мы пытались раскрыть в предшествующих главах. Карнавализация органически сочетается со всеми другими особенностями полифонического романа.

Прежде чем перейти к анализу элементов карнавализации у Достоевского (мы остановимся только на некоторых произведениях), необходимо коснуться еще двух вопросов.

Для правильного понимания проблемы карнавализации следует отрешиться от упрощенного понимания карнавала в духе маскарадной линии нового времени и тем более от пошлого божемного его понимания. Карнавал — это великое всенародное мироощущение прошлых тысячелетий. Это мироощущение, освобождающее от страха, максимально приближающее мир к человеку и человека к человеку (все вовлекается в зону вольного семейного контакта), с его радостью смен и веселой относительностью противостоит только односторонней и хмурой официальной серьезности, порожденной страхом, догматической, враждебной становлению и смене, стремящейся абсолютизировать данное состояние бытия и общественного строя. Именно от такой серьезности и освобождало карнавальное мироощущение. Но

В нем нет ни грана нигилизма, нет, конечно, и ни грана пустого легкомыслия и пошлого богемного индивидуализма.

Необходимо также отрешиться и от узкой театрально-зрелищной концепции карнавала, весьма характерной для нового времени.

Для правильного понимания карнавала надо его брать в его началах и на его вершинах, то есть в античности, в средние века и, наконец, в эпоху Возрождения¹.

Второй вопрос касается литературных направлений. Карнавализация, проникшая в жанровую структуру и в известной мере определившая ее, может быть использована разными направлениями и творческими методами. Недопустимо видеть в ней только специфическую особенность романтизма. Но при этом каждое направление и творческий метод по-своему осмысливает и обновляет ее. Чтобы убедиться в этом, достаточно сравнить карнавализацию у Вольтера (просветительский реализм), у раннего Тика (романтизм), у Бальзака (критический реализм), у Понсону Террайля (чистая авантюристность). Степень карнавализации у названных писателей почти одинаковая, но у каждого она подчинена особым (связанным с их литературными направлениями) художественным заданиям и потому «звучит» по-разному (мы уж не говорим об индивидуальных особенностях каждого из этих писателей). В то же время наличие карнавализации определяет их принадлежность к одной и той же жанровой традиции и создает очень существенную с точки зрения поэтики общность между ними (повторяем, при всех различиях в направлении, индивидуальности и художественной ценности каждого из них).

¹ Нельзя, конечно, отрицать, что какая-то степень особого обаяния присуща и всем современным формам карнавальной жизни. Достаточно назвать Хемингуэя, творчество которого, вообще глубоко карнавализованное, восприняло сильное воздействие современных форм и празднеств карнавального типа (в частности, боя быков). У него было очень чуткое ухо ко всему карнавальному в современной жизни.

В «Петербургских сновидениях в стихах и прозе» (1861) Достоевский вспоминает своеобразное и яркое карнавальное ощущение жизни, пережитое им в период самого начала его художественной деятельности. Это было прежде всего особое ощущение Петербурга со всеми его резкими социальными контрастами как «фантастической волшебной грезы», как «сна», как чего-то стоящего на грани реальности и фантастического вымысла. Аналогичное карнавальное ощущение большого города (Парижа), но не такое сильное и глубокое, как у Достоевского, можно найти у Бальзака, Сю, Сулье и других, а истоки этой традиции восходят к античной мениппее (Варрон, Лукиан). На основе этого ощущения города и городской толпы Достоевский дает далее резко карнавализованную картину возникновения его первых литературных замыслов, в том числе и замысла «Бедных людей»:

«И стал я разглядывать и вдруг увидел какие-то странные лица. Всё это были странные, чудные, фигуры вполне прозаические, вовсе не Дон-Карлосы и Позы, а вполне титулярные советники и в то же время как будто какие-то фантастические титулярные советники. Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал, и все хохотал! И замерещилась мне тогда другая история, в каких-то темных углах, какое-то титулярное сердце, честное и чистое, нравственное и преданное начальству, а вместе с ним какая-то девочка, оскорбленная и грустная, и глубоко разорвала мне сердце вся их история. И если б собрать всю ту толпу, которая тогда мне приснилась, то вышел бы славный маскарад...»¹

Таким образом, по этим воспоминаниям Достоев-

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание художественных произведений, под ред. Б. Томашевского и К. Халабаева, т. XIII. М. — Л., Госиздат, 1930, стр. 158—159.

ского, его творчество родилось как бы из яркого карнавального видения жизни («я называю мое ощущение на Неве видением», — говорит Достоевский). Здесь перед нами характерные аксессуары карнавального комплекса: хохот и трагедия, паяц, балаган, маскарадная толпа. Но главное здесь, конечно, в самом карнавальном мироощущении, которым глубоко проникнуты и «Петербургские сновидения». По своей жанровой сущности произведение это — разновидность карнавализованной мениппеи. Следует подчеркнуть карнавальный хохот, сопровождающий видение. Дальше мы увидим, что им действительно проникнуто все творчество Достоевского, но только в редуцированной форме.

На карнавализации раннего творчества Достоевского мы не будем останавливаться. Мы проследим только элементы карнавализации на некоторых отдельных произведениях писателя, опубликованных уже после ссылки. Мы ставим себе здесь ограниченную задачу — доказать самое наличие карнавализации и раскрыть ее основные функции у Достоевского. Более глубокое и полное изучение этой проблемы на материале всего его творчества выходит за пределы настоящей работы.

Первое произведение второго периода — «Дядюшкин сон» — отличается резко выраженной, но несколько упрощенной и внешней карнавализацией. В центре находится скандал-катастрофа с двойным развенчанием — Москалевой и князя. И самый тон рассказа мордасовского летописца амбивалентен: ироническое прославление Москалевой, то есть карнавальное слияние хвалы и брани¹.

Сцена скандала и развенчания князя — карнавального короля или, точнее, карнавального жениха — выдержана как растерзание, как типичное карнавальное «жертвенное» разъятие на части:

«...Коли я кадушка, так вы безногие-с...

¹ Образцом для Достоевского был Гоголь, именно амбивалентный тон «Повести о том, как поссорились Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

— Кто, я безногий?

— Ну да, безногие-с, да еще и беззубые-с, вот вы какие-с!

— Да еще и одnogлазый! — закричала Марья Александровна.

— У вас корсет вместо ребер-с! — прибавила Наталья Дмитриевна.

— Лицо на пружинах!

— Волос своих нет-с!..

— И усишки-то, у дурака, накладные, — скрипела Марья Александровна.

— Да хоть нос-то оставьте мне, Марья Степановна, настоящий! — вскричал князь, ошеломленный такими внезапными откровенностями...

— Боже ты мой! — говорил бедный князь. — ...Уведи ты меня, братец, куда-нибудь, а то меня растерзают!..» (II, 398—399).

Перед нами типичная «карнавальная анатомия» — перечисление частей разъятого на части тела. Такие «перечисления» — очень распространенный комический прием в карнавализованной литературе эпохи Возрождения (он очень часто встречается у Рабле, в не столь развитой форме и у Сервантеса).

В роли развенчанного карнавального короля оказалась и героиня повести, Марья Александровна Москалева:

«...Гости разъехались с визгами и ругательствами. Марья Александровна осталась, наконец, одна, среди развалин и обломков своей прежней славы! Увы! Сила, слава, значение — все исчезло в один этот вечер!» (II, 399).

Но за сценой смехового развенчания старого жениха, князя, следует парная к ней сцена трагического саморазвенчания и смерти молодого жениха, учителя Васи. Такая парность сцен (и отдельных образов), которые взаимно отражают друг друга или просвечивают одна через другую, причем одна дается в комическом плане, другая в трагическом (как в данном случае), или одна в высоком, другая в низком плане, или одна утверждает, другая отрицает и т. п., характерна для

Достоевского; взятые вместе, такие парные сцены создают амбивалентное целое. В этом проявляется уже более глубокое влияние карнавального мироощущения. Правда, в «Дядюшкином сне» эта особенность носит еще несколько внешний характер.

Гораздо глубже и существеннее карнавализация в повести «Село Степанчиково и его обитатели», хотя и здесь еще довольно много внешнего. Вся жизнь в Степанчикове сосредоточена вокруг Фомы Фомича Опискина, бывшего приживальщика-шута, ставшего в усадьбе полковника Ростанева неограниченным деспотом, то есть вокруг карнавального короля. Поэтому и вся жизнь в селе Степанчикове приобретает ярко выраженный карнавальный характер. Это жизнь, вышедшая из своей нормальной колеи, почти «мир наизнанку».

Да она и не может быть иной, поскольку тон ей задает карнавальный король — Фома Фомич. И все остальные персонажи, участники этой жизни, имеют карнавальную окраску: сумасшедшая богачка Татьяна Ивановна, страдающая эротической манией влюбленности (в пошло-романтическом стиле) и — одновременно — чистейшая и добрейшая душа, сумасшедшая генеральша с ее обожанием и культом Фомы, дурачок Фалалей с его неотвязным сном про белого быка и камаринским, сумасшедший лакей Видоплясов, постоянно меняющий свою фамилию на более благородную — «Танцев», «Эсбукетов» (ему приходится это делать потому, что дворовые каждый раз подбирают к новой фамилии непристойную рифму), старик Гаврила, принужденный на старости лет изучать французский язык, ехидный шут Ежевикин, «прогрессивный» дурачок Обноскин, мечтающий о богатой невесте, промотавшийся гусар Мизинчиков, чудака Бахчеев и другие. Все это люди, по той или иной причине вышедшие из обычной жизненной колеи, лишенные нормального и соответствующего им положения в жизни. И все действие этой повести — непрерывный ряд скандалов, эксцентрических выходов, мистификаций, развенчаний и увенчаний. Произведение насыщено

пародиями и полупародиями, в том числе и пародией на «Выбранные места из переписки с друзьями» Гоголя; эти пародии органически сочетаются с карнавальной атмосферой всей повести.

Карнавализация позволяет Достоевскому увидеть и показать такие моменты в характерах и поведении людей, которые в условиях обычного хода жизни не могли бы раскрыться. Особенно глубоко карнавализован характер Фомы Фомича: он уже не совпадает с самим собою, не равен себе самому, ему нельзя дать однозначного завершающего определения, и он во многом предвосхищает будущих героев Достоевского. Кстати, он дан в карнавальной контрастной паре с полковником Ростаневым.



Мы остановились на карнавализации двух произведений Достоевского второго периода потому, что она носит здесь несколько внешний и, следовательно, очень наглядный характер, очевидный каждому. В последующих произведениях карнавализация уходит в глубинные пласты и характер ее меняется. В частности, смеховой момент, здесь довольно громкий, там приглушается, редуцируется почти до предела. На этом необходимо остановиться несколько подробнее.

Мы уже указывали на важное в мировой литературе явление редуцированного смеха. Смех — это определенное, но не поддающееся переводу на логический язык эстетическое отношение к действительности, то есть определенный способ ее художественного видения и постижения, а следовательно, и определенный способ построения художественного образа, сюжета, жанра. Огромную творческую силу — и притом жанрообразующую — обладал амбивалентный карнавальный смех. Этот смех захватывал и постигал явление в процессе смены и перехода, фиксировал в явлении оба полюса становления в их непрерывной и зиждательной, обновляющей сменяемости: в смерти провидится рождение, в рождении — смерть, в победе — поражение, в поражении — победа, в увенча-

нии — развенчание и т. п. Карнавальный смех не дает абсолютизироваться и застыть в односторонней серьезности ни одному из этих моментов смены.

Мы здесь неизбежно логицируем и несколько искажаем карнавальную амбивалентность, говоря, что в смерти «провидится» рождение: ведь мы этим все же разрываем смерть и рождение и несколько отдаляем их друг от друга. В живых же карнавальных образах сама смерть беременна и рождает, а рожающее материнское лоно оказывается могилой. Именно такие образы порождает творческий амбивалентный карнавальный смех, в котором нераздельно слиты осмеяние и ликование, хвала и брань.

Когда образы карнавала и карнавальный смех транспонируются в литературу, они в большей или меньшей степени преобразуются в соответствии со специфическими художественно-литературными заданиями. Но при любой степени и при любом характере преобразования амбивалентность и смех остаются в карнавализованном образе. Однако смех при определенных условиях и в определенных жанрах может редуцироваться. Он продолжает определять структуру образа, но сам приглушается до минимума: мы как бы видим след смеха в структуре изображенной действительности, но самого смеха не слышим. Так, в «сократических диалогах» Платона (первого периода) смех редуцирован (хотя и не вполне), но он остается в структуре образа главного героя (Сократа), в методах ведения диалога, но главное — в самой подлинной (а не риторической) диалогичности, погружающей мысль в веселую относительность становящегося бытия и не дающей ей застыть в абстрактно-догматическом (монологическом) окостенении. Но там и сям в диалогах раннего периода смех выходит из структуры образа и, так сказать, прорывается в громкий регистр. В диалогах позднего периода смех редуцируется до минимума.

В литературе эпохи Возрождения смех в общем не редуцируется, но некоторые градации его «громкости» и здесь, конечно, есть. У Рабле, например, он звучит по-площадному громко. У Сервантеса уже

нет площадного звучания, причем в первой книге «Дон-Кихота» смех еще достаточно громок, а во второй значительно (по сравнению с первой) редуцируется. Это редуцирование связано и с некоторыми изменениями в структуре образа главного героя и в сюжете.

В карнавализованной литературе XVIII и XIX веков смех, как правило, значительно приглушается — до иронии, юмора и других форм редуцированного смеха.

Вернемся к редуцированному смеху у Достоевского. В первых двух произведениях второго периода, как мы сказали, смех еще явственно слышится, причем в нем сохраняются, конечно, и элементы карнавальной амбивалентности¹. Но в последующих больших романах Достоевского смех редуцируется почти до минимума (особенно в «Преступлении и наказании»). Но след художественно-организующей и освещающей мир работы амбивалентного смеха, впитанного Достоевским вместе с жанровой традицией карнавализации, мы находим во всех его романах. Мы находим этот след и в структуре образов, и во многих сюжетных положениях, и в некоторых особенностях словесного стиля. Но самое главное, можно сказать, решающее свое выражение редуцированный смех получает в последней авторской позиции: она — эта позиция — исключает всякую одностороннюю, догматическую серьезность, не дает абсолютизироваться ни одной точке зрения, ни одному полюсу жизни и мысли. Вся односторонняя серьезность (и жизни и мысли) и весь односторонний пафос отдаются героям, но автор, сталкивая их всех в «большом диалоге» романа, оставляет этот диалог открытым, не ставит завершающей точки.

Следует отметить, что карнавальное мироощуще-

¹ В этот период Достоевский работал даже над большой комической эпопеей, эпизодом из которой и был «Дядюшкин сон» (по его собственному заявлению в письме). В дальнейшем, насколько нам известно, Достоевский уже никогда не возвращался к замыслу большого чисто комического (смехового) произведения.

ние тоже не знает точки, враждебно всякому окончательному концу: всякий конец здесь только новое начало, карнавальные образы снова и снова возрождаются.

Некоторые исследователи (Вяч. Иванов, В. Комарович) применяют к произведениям Достоевского античный (аристотелевский) термин «катарсис» (очищение). Если понимать этот термин в очень широком смысле, то с этим можно согласиться (без катарсиса в широком смысле вообще нет искусства). Но трагический катарсис (в аристотелевском смысле) к Достоевскому неприменим. Тот катарсис, который завершает романы Достоевского, можно было бы — конечно, не адекватно и несколько рационалистично — выразить так: ничего окончательного в мире еще не произошло, последнее слово мира и о мире еще не сказано, мир открыт и свободен, еще все впереди и всегда будет впереди.

Но ведь таков и очищающий смысл амбивалентного смеха.

Пожалуй, нелишним будет еще раз подчеркнуть, что мы говорим здесь о Достоевском-художнике. Достоевский-публицист вовсе не был чужд ни ограниченной и односторонней серьезности, ни догматизму, ни даже эсхатологизму. Но эти идеи публициста, войдя в роман, становятся здесь только одним из воплощенных голосов незавершенного и открытого диалога.

В романах Достоевского все устремлено к не сказанному еще и не предрешенному «новому слову», все напряженно ждет этого слова, и автор не загромождает ему путей своей односторонней и однозначной серьезностью.

Редуцированный смех в карнавализованной литературе вовсе не исключает возможности мрачного колорита внутри произведения. Поэтому и мрачный колорит произведений Достоевского не должен нас смущать: ведь это не последнее их слово.

Иногда в романах Достоевского редуцированный смех выступает наружу, особенно там, где вводится

рассказчик или хроникер, рассказ которых почти всегда строится в пародийно-иронических амбивалентных тонах (например, амбивалентное прославление Степана Трофимовича в «Бесах», очень близкое по тону к прославлению Москалевой в «Дядюшкином сне»). Выступает этот смех и в тех открытых или полускрытых пародиях, которые рассеяны по всем романам Достоевского¹.



Остановимся на некоторых других особенностях карнавализации в романах Достоевского.

Карнавализация — это не внешняя и неподвижная схема, которая накладывается на готовое содержание, а необычайно гибкая форма художественного видения, своего рода эвристический принцип, позволяющий открывать новое и до сих пор невиданное. Релятивизируя все внешне устойчивое, сложившееся и готовое, карнавализация с ее пафосом смен и обновлений позволила Достоевскому проникнуть в глубинные пласты человека и человеческих отношений. Она оказалась удивительно продуктивной

¹ Роман Т. Манна «Доктор Фаустус», отражающий могучее влияние Достоевского, также весь пронизан редуцированным амбивалентным смехом, иногда прорывающимся наружу, особенно в рассказе повествователя Цейтблома. Сам Т. Манн в истории создания своего романа говорит об этом так: «Побольше шутиливости, ужимок биографа (то есть Цейтблома. — М. Б.), стало быть, глумления над самим собой, чтобы не впасть в патетику — всего этого как можно больше!» (Т. Манн. История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа. Собрание сочинений, т. 9. М., Гослитиздат, 1960, стр. 224). Редуцированный смех, преимущественно пародийного типа, вообще характерен для всего творчества Т. Манна. Сравнивая свой стиль со стилем Бруно Франка, Т. Манн делает очень характерное признание: «Он (то есть Б. Франк. — М. Б.) пользуется гуманистическим повествовательным стилем Цейтблома вполне серьезно, как своим собственным. А я, если говорить о стиле, признаю, собственно, только пародию» (там же, стр. 235).

Нужно отметить, что творчество Т. Манна глубоко карнавализовано. В наиболее яркой внешней форме карнавализация раскрывается в его романе «Признания авантюриста Феликса Круля» (здесь устами профессора Кукука дается даже своего рода философия карнавала и карнавальной амбивалентности).

для художественного постижения развивающихся капиталистических отношений, когда прежние формы жизни, моральные устои и верования превращались в «гнилые веревки» и обнажалась скрытая до этого амбивалентная и незавершимая природа человека и человеческой мысли. Не только люди и их поступки, но и идеи вырвались из своих замкнутых иерархических гнезд и стали сталкиваться в фамильярном контакте «абсолютного» (то есть ничем не ограниченного) диалога. Капитализм, как некогда «сводник» Сократ на афинской базарной площади, сводит людей и идеи. Во всех романах Достоевского, начиная с «Преступления и наказания», совершается последовательная карнавализация диалога.

В «Преступлении и наказании» мы находим и другие проявления карнавализации. Все в этом романе — и судьбы людей, и их переживания и идеи — придвинуто к своим границам, все как бы готово перейти в свою противоположность (но, конечно, не в абстрактно-диалектическом смысле), все доведено до крайности, до своего предела. В романе нет ничего, что могло бы стабилизироваться, оправданно успокоиться в себе, войти в обычное течение биографического времени и развиваться в нем (на возможность такого развития для Разумихина и Дуни Достоевский только указывает в конце романа, но, конечно, не показывает его: такая жизнь лежит вне его художественного мира). Все требует смены и перерождения. Все показано в моменте незавершенного перехода.

Характерно, что и самое место действия романа — Петербург (его роль в романе огромна) — на границе бытия и небытия, реальности и фантазмагории, которая вот-вот рассеется как туман и сгинет. И Петербург как бы лишен внутренних оснований для оправданной стабилизации, и он — на пороге¹.

¹ Карнавализованное ощущение Петербурга впервые появляется у Достоевского в повести «Слабое сердце» (1847), а затем оно получило очень глубокое развитие применительно ко всему раннему творчеству Достоевского в «Петербургских сновидениях в стихах и прозе».

Источниками карнавализации для «Преступлений и наказания» служат уже не произведения Гоголя. Мы чувствуем здесь отчасти бальзаковский тип карнавализации, отчасти и элементы авантюрно-социального романа (Сулье и Сю). Но, пожалуй, самым существенным и глубоким источником карнавализации для этого романа была «Пиковая дама» Пушкина.

Мы остановимся на анализе только одного небольшого эпизода романа, который позволит нам раскрыть некоторые важные особенности карнавализации у Достоевского и одновременно пояснить наше утверждение о влиянии Пушкина.

После первого свидания с Порфирием и появления таинственного мещанина со словом «Убийец!» Раскольников видит сон, в котором он снова совершает убийство старухи. Приведем конец этого сна:

«Он постоял над ней: «боится!» — подумал он, тихонько высвободил из петли топор и ударил старуху по темени, раз и другой. Но странно: она даже и не шевельнулась от ударов, точно деревянная. Он испугался, нагнулся ближе и стал ее разглядывать; но и она еще ниже нагнула голову. Он пригнулся тогда совсем к полу и заглянул ей снизу в лицо, заглянул и помертвел: старушонка сидела и смеялась, — так и заливалась тихим, неслышным смехом, из всех сил крепясь, чтоб он ее не услышал. Вдруг ему показалось, что дверь из спальни чуть-чуть приотворилась и что там тоже как будто засмеялись и шепчутся. Бешенство одолело его: изо всей силы начал он бить старуху по голове, но с каждым ударом топора смех и шепот из спальни раздавались все слышнее и слышнее, а старушонка так вся и колыхалась от хохота. Он бросился бежать, но вся прихожая уже полна людей, двери на лестнице отворены настежь, и на площадке, на лестнице и туда вниз — все люди, голова с головой, все смотрят — но все притаились и ждут, молчат!.. Сердце его стеснилось, ноги не движутся, приросли... Он хотел вскрикнуть и — проснулся» (V, 288).

Здесь нас интересуют несколько моментов.

1. Первый момент нам уже знаком: это фантастическая логика сна, использованная Достоевским. Напомним его слова: «...перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце» («Сон смешного человека»). Эта логика сна и позволила здесь создать образ смеющейся убитой старухи, сочетать смех со смертью и убийством. Но это же позволяет сделать и амбивалентная логика карнавала. Перед нами типичное карнавальное сочетание.

Образ смеющейся старухи у Достоевского созвучен с пушкинским образом подмигивающей в гробу старухи графини и подмигивающей пиковой дамы на карге (кстати, пиковая дама — это карнавального типа двойник старой графини). Перед нами существенное созвучие двух образов, а не случайное внешнее сходство, ибо оно дано на фоне общего созвучия этих двух произведений («Пиковой дамы» и «Преступления и наказания»), созвучия и по всей атмосфере образов и по основному идейному содержанию: «наполеонизм» на специфической почве молодого русского капитализма; и там и тут это конкретно-историческое явление получает второй, убегающий в бесконечную смысловую даль карнавальный план. И мотивировка этих двух созвучных фантастических образов (смеющихся мертвых старух) сходная: у Пушкина — безумие, у Достоевского — бредовой сон.

2. В сне Раскольникова смеется не только убитая старуха (во сне, правда, ее убить оказывается невозможным), но смеются люди где-то там, в спальне, и смеются все слышнее и слышнее. Далее появляется толпа, множество людей и на лестнице и внизу, по отношению к этой толпе, идущей снизу, он находится наверху лестницы. Перед нами образ развенчивающего всенародного осмеяния на площади карнавального короля-самозванца. Площадь — это символ всенародности, и в конце романа Раскольников, перед тем как идти с повинною в

полицейскую контору, приходит на площадь и отдает земной поклон народу. Этому всенародному развенчанию, которое «пригрезилось сердцу» Раскольникова во сне, нет полного созвучия в «Пиковой даме», но отдаленное созвучие все же есть: обморок Германна в присутствии народа у гроба графини. Более полное созвучие сну Раскольникова мы находим в другом произведении Пушкина, в «Борисе Годунове». Мы имеем в виду троекратный пророческий сон Самозванца (сцена в келье Чудова монастыря):

Мне снилось, что лестница крутая
Меня вела на башню; с высоты
Мне виделась Москва, что муравейник;
Внизу народ на площади кипел
И на меня указывал со смехом;
И стыдно мне и страшно становилось—
И, падая стремглав, я пробуждался...

Здесь та же самая карнавальная логика самозванного возвышения, всенародного смехового развенчания на площади и падения вниз.

3. В приведенном сне Раскольникова пространство получает дополнительное осмысление в духе карнавальной символики. Верх, низ, лестница, порог, прихожая, площадка получает значение «точки», где совершается кризис, радикальная смена, неожиданный перелом судьбы, где принимаются решения, переступают запретную черту, обновляются или гибнут.

Действие в произведениях Достоевского и совершается преимущественно в этих «точках». Внутреннего же пространства дома, комнат, далекого от своих границ, то есть от порога, Достоевский почти никогда не использует, кроме, конечно, сцен скандалов и развенчаний, когда внутреннее пространство (гостиной или зала) становится заместителем площади. Достоевский «перескакивает» через обжитое, устроенное и прочное, далекое от порога, внутреннее пространство домов, квартир и комнат, потому что та жизнь, которую он изображает, проходит не в этом пространстве. Достоевский был менее всего усадебно-домашне-комнатно-квартирно-семейным писателем. В обжи-

том внутреннем пространстве, вдали от порога, люди живут биографической жизнью в биографическом времени: рождаются, переживают детство и юность, вступают в брак, рожают детей, стареют, умирают. И через это биографическое время Достоевский также «перескакивает». На пороге и на площади возможно только кризисное время, в котором миг приравнивается к годам, десятилетиям, даже к «биллиону лет» (как в «Сне смешного человека»).

Если мы теперь от сны Раскольникова обратимся к тому, что совершается в романе уже наяву, то убедимся, что порог и его заместители являются в нем основными «точками» действия.

Прежде всего Раскольников живет, в сущности, на пороге: его узкая комната, «гроб» (здесь — карнавальный символ) выходит прямо на площадку лестницы, и дверь свою, даже уходя, он никогда не запирает (то есть это незамкнутое внутреннее пространство). В этом «гробу» нельзя жить биографической жизнью, — здесь можно только переживать кризис, принимать последние решения, умирать или возрождаться (как в гробах в «Бобке» или в гробу «смешного человека»). На пороге, в проходной комнате, выходящей прямо на лестницу, живет и семья Мармеладова (здесь, на пороге, когда Раскольников привел пьяного Мармеладова, он впервые встречается с членами этой семьи). У порога убитой им старухи процентщицы переживает он страшные минуты, когда по другую сторону двери, на площадке лестницы, стоят пришедшие к ней посетители и дергают звонок. Сюда он опять приходит и сам звонит в звонок, чтобы снова пережить эти мгновения. На пороге в коридоре у фонаря происходит сцена полупризнания Разумихину, без слов, одними взглядами. На пороге, у дверей в соседнюю квартиру, происходят его беседы с Соней (а по другую сторону двери их подслушивает Свидригайлов). Нет, разумеется, никакой необходимости перечислять все «действия», совершающиеся на пороге, вблизи порога или в живом ощущении порога в этом романе.

Порог, прихожая, коридор, площадка, лестница

ца, ступени ее, открытые на лестницу двери, ворота дворов, а вне этого — город: площади, улицы, фасады, кабаки, притоны, мосты, канавки. Вот пространство этого романа. И, в сущности, вовсе нет того, забытого о пороге, интерьера гостиных, столовых, залов, кабинетов, спален, в которых проходит биографическая жизнь и совершаются события в романах Тургенева, Толстого, Гончарова и других. Конечно, такую же организацию пространства мы обнаружим и в других романах Достоевского.



Несколько иной оттенок карнавализации мы находим в повести «Игрок».

Здесь, во-первых, изображается жизнь «заграничных русских», особой категории людей, которая привлекала внимание Достоевского. Это люди, оторвавшиеся от своей родины и народа, их жизнь перестает определяться нормальным укладом людей, живущих в своей стране, их поведение уже не регулируется тем положением, которое они занимали на родине, они не прикреплены к своей среде. Генерал, учитель в его доме (герой повести), проходимец де Грие, Полина, куртизанка Бланш, англичанин Астлей и другие, сошедшиеся в немецком городке Рулетенбург, оказываются здесь каким-то карнавальным коллективом, чувствующим себя в известной мере вне норм и порядка обычной жизни. Их взаимоотношения и их поведение становятся необычными, эксцентричными и скандальными (они все время живут в атмосфере скандала).

Во-вторых, в центре жизни, изображенной в повести, находится игра на рулетке. Этот второй момент является ведущим и определяет особый оттенок карнавализации в этом произведении.

Природа игры (в кости, в карты, на рулетке и т. п.) — карнавальная природа. Это отчетливо осознавалось в античности, в средние века и в эпоху Возрождения. Символы игры всегда входили в образную систему карнавальных символов.

Люди различных жизненных положений (иерархи-

ческих), столпившиеся у рулеточного стола, уравниваются как условиями игры, так и перед лицом фортуны, случая. Их поведение за рулеточным столом выпадает из той роли, которую они играют в обычной жизни. Атмосфера игры — атмосфера резких и быстрых смен судьбы, мгновенных подъемов и падений, то есть увенчаний — развенчаний. Ставка подобна кризису: человек ощущает себя как бы на пороге. И время игры — особое время: минута здесь также приравнивается к годам.

Рулетка распространяет свое карнавализирующее влияние на всю соприкасающуюся с ней жизнь, почти на весь город, который Достоевский недаром назвал Рулетенбург.

В сгущенной карнавализованной атмосфере раскрываются и характеры главных героев повести — Алексея Ивановича и Полины, характеры амбивалентные, кризисные, незавершенные, эксцентрические, полные самых неожиданных возможностей. В одном из своих писем 1863 года Достоевский так характеризует замысел образа Алексея Ивановича (в окончательном исполнении 1866 года этот образ значительно изменился):

«Я беру натуру непосредственную, человека, однако же, многоразвитого, но во всем недоконченного, изверившегося и *не смеющего не верить*, восстающего на авторитеты и боящегося их... Главная же штука в том, что все его жизненные соки, силы, буйство, смелость пошли на *рулетку*. Он — игрок, и не простой игрок, так же как скупой рыцарь Пушкина не простой скуппец...»

Как мы уже сказали, окончательный образ Алексея Ивановича довольно существенно отличается от этого замысла, но намеченная в замысле амбивалентность не только остается, но и резко усиливается, а недоконченность становится последовательно незавершенностью; кроме того, характер героя раскрывается не только в игре и в карнавальном типе скандалов и эксцентричностях, но и в глубоко амбивалентной и кризисной страсти к Полине,

Подчеркнутое нами упоминание Достоевским «Скупого рыцаря» Пушкина, конечно, не случайное сопоставление. «Скупой рыцарь» оказывает очень существенное влияние на все последующее творчество Достоевского, особенно на «Подростка» и «Братьев Карамазовых» (максимально углубленная и универсализованная трактовка темы отцеубийства).

Приведем еще отрывок из того же письма Достоевского:

«Если «Мертвый дом» обратил на себя внимание публики как изображение каторжных, которых никто не изображал *наглядно* до Мертвого дома, то этот рассказ обратит непременно на себя внимание как *наглядное* и подробнейшее изображение рулеточной игры... Ведь был же любопытен Мертвый дом. А это описание своего рода ада, своего рода «каторжной бани»¹.

На поверхностный взгляд может показаться натянутым и странным сопоставление рулеточной игры с каторгой и «Игрока» с «Мертвым домом». На самом же деле это сопоставление глубоко существенно. И жизнь каторжников и жизнь игроков, при всем их содержательном различии, — это одинаково «жизнь, изъятая из жизни» (то есть из общей, обычной жизни). В этом смысле и каторжники и игроки — карнавализованные коллективы². И время каторги и время игры — это, при всем их глубочайшем различии, одинаковый тип времени, подобный времени «последних мгновений сознания» перед казнью или самоубийством, подобный вообще времени кризиса. Все это — время на пороге, а не биографическое время, переживаемое в удаленных от порога внутренних пространствах жизни. Замечательно, что Достоевский одинаково приравнивает и игру на рулетке и каторгу к аду, мы бы сказали, к карнавализо-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 333—334.

² Ведь и на каторге в условиях фамилльярного контакта оказываются люди разных положений, которые в нормальных условиях жизни не могли бы сойтись на равных правах в одной плоскости.

ванной преисподней «Менипповой сатиры» («каторжная баня» дает этот символ с исключительной внешней наглядностью). Приведенные сопоставления Достоевского в высшей степени характерны и в то же время звучат как типичный карнавальный мезальянс.

*

В романе «Идиот» карнавализация проявляется одновременно и с большой внешней наглядностью, и с огромной внутренней глубиной карнавального мироощущения (отчасти и благодаря непосредственному влиянию «Дон-Кихота» Сервантеса).

В центре романа стоит по-карнавальному амбивалентный образ «идиота», князя Мышкина. Этот человек в особом, высшем смысле не занимает никакого положения в жизни, которое могло бы определить его поведение и ограничить его чистую человечность. С точки зрения обычной жизненной логики все поведение и все переживания князя Мышкина являются неуместными и крайне эксцентричными. Такова, например, его братская любовь к своему сопернику, человеку, покушавшемуся на его жизнь и ставшему убийцей любимой им женщины, причем эта братская любовь к Рогожину достигает своего апогея как раз после убийства Настасьи Филипповны и заполняет собою «последние мгновения сознания» Мышкина (перед его впадением в полный идиотизм). Финальная сцена «Идиота» — последняя встреча Мышкина и Рогожина у трупа Настасьи Филипповны — одна из самых поразительных во всем творчестве Достоевского.

Так же парадоксальна с точки зрения обычной жизненной логики попытка Мышкина сочетать в жизни свою одновременную любовь к Настасье Филипповне и к Аглае. Вне жизненной логики находятся и отношения Мышкина к другим персонажам: к Гане Иволгину, Ипполиту, Бурдовскому, Лебеву и другим. Можно сказать, что Мышкин не может войти в жизнь до конца, воплотиться до конца, принять ограничивающую человека жизненную определенность. Он как бы остается на касательной к жизненному кру-

гу. У него как бы нет жизненной плоти, которая позволила бы ему занять определенное место в жизни (тем самым вытесняя с этого места других), поэтому-то он и остается на касательной к жизни. Но именно поэтому же он может «проникать» сквозь жизненную плоть других людей в их глубинное «я».

У Мышкина эта изъятость из обычных жизненных отношений, эта постоянная неуместность его личности и его поведения носят целостный, почти наивный характер, он именно «идиот».

Героиня романа, Настасья Филипповна, также выпадает из обычной логики жизни и жизненных отношений. Она также поступает всегда и во всем вопреки своему жизненному положению. Но для нее характерен надрыв, у нее нет наивной целостности. Она — «безумная».

И вот вокруг этих двух центральных фигур романа — «идиота» и «безумной» — вся жизнь карнавализуется, превращается в «мир наизнанку»: традиционные сюжетные ситуации в корне изменяют свой смысл, развивается динамическая карнавальная игра резких контрастов, неожиданных смен и перемен; второстепенные персонажи романа приобретают карнавальные обертоны, образуют карнавальные пары.

Карнавально-фантастическая атмосфера проникает весь роман. Но вокруг Мышкина эта атмосфера светлая, почти веселая. Вокруг Настасьи Филипповны — мрачная, inferнальная. Мышкин — в карнавальном раю, Настасья Филипповна — в карнавальном аду; но эти ад и рай в романе пересекаются, многообразно переплетаются, отражаются друг в друге по законам глубинной карнавальной амбивалентности. Все это позволяет Достоевскому повернуть жизнь какою-то другою стороною и к себе и к читателю, подсмотреть и показать в ней какие-то новые, неизведанные глубины и возможности.

Но нас здесь интересуют не эти увиденные Достоевским глубины жизни, а только форма его видения и роль элементов карнавализации в этой форме.

Остановимся еще немного на карнавализующей функции образа князя Мышкина.

Всюду, где появляется князь Мышкин, иерархические барьеры между людьми становятся вдруг пронизываемыми и между ними образуется внутренний контакт, рождается карнавальная откровенность. Его личность обладает особою способностью релятивизовать все, что разъединяет людей и придает ложную серьезность жизни.

Действие романа начинается в вагоне третьего класса, где «очутились друг против друга, у самого окна, два пассажира» — Мышкин и Рогожин. Нам уже приходилось отмечать, что вагон третьего класса, подобно палубе корабля в античной мениппее, является заместителем площади, где люди разных положений оказываются в фамильярном контакте друг с другом. Так сошлись здесь нищий князь и купчик-миллионер. Карнавальный контраст подчеркнут и в их одежде: Мышкин в заграничном плаще без рукавов с огромным капюшоном и в штиблетах, Рогожин в тулупе и в сапогах.

«Завязался разговор. Готовность белокурого молодого человека в швейцарском плаще отвечать на все вопросы своего черномазого соседа была удивительная и без всякого подозрения совершенной небрежности, неуместности и праздности иных вопросов» (VI, 7).

Эта удивительная готовность Мышкина открывать себя вызывает ответную откровенность со стороны подозрительного и замкнутого Рогожина и побуждает его рассказать историю своей страсти к Настасье Филипповне с абсолютной карнавальной откровенностью.

Таков первый карнавализованный эпизод романа.

Во втором эпизоде, уже в доме Епанчиных, Мышкин, в ожидании приема, в передней ведет беседу с камердинером на неуместную здесь тему о смертной казни и последних моральных муках приговоренного. И ему удается вступить во внутренний контакт с ограниченным и чопорным лакеем.

Так же по-карнавальному проницает он барьеры жизненных положений и при первом свидании с генералом Епанчиным.

Интересна карнавализация следующего эпизода: в светской гостиной генеральши Епанчиной Мышкин рассказывает о последних моментах сознания приговоренного к смертной казни (автобиографический рассказ о том, что было пережито самим Достоевским). Тема порога врывается здесь в отдаленное от порога внутреннее пространство светской гостиной. Не менее неуместен здесь и изумительный рассказ Мышкина о Мари. Весь этот эпизод полон карнавальных откровенностей; странный и, в сущности, подозрительный незнакомец — князь — по-карнавально неожиданно и быстро превращается в близкого человека и друга дома. Дом Епанчиных вовлекается в карнавальную атмосферу Мышкина. Конечно, этому содействует детский и эксцентрический характер и самой генеральши Епанчиной.

Следующий эпизод, происходящий уже на квартире Иволгиных, отличается еще более резкой внешней и внутренней карнавализацией. Он развивается с самого начала в атмосфере скандала, обнажающего души почти всех его участников. Появляются такие внешне карнавальные фигуры, как Фердыщенко и генерал Иволгин. Происходят типичные карнавальные мистификации и мезальянсы. Характерна короткая резко карнавальная сцена в передней, на пороге, когда неожиданно появившаяся Настасья Филипповна принимает князя за лакея и грубо его ругает («олух», «прогнать тебя надо», «да что за идиот?»). Эта брань, содействующая сгущению карнавальной атмосферы этой сцены, совершенно не соответствует действительному обращению Настасьи Филипповны со слугами. Сцена в передней подготавливает последующую сцену мистификации в гостиной, где Настасья Филипповна разыгрывает роль бездушной и циничной куртизанки. Затем происходит утрированно-карнавальная сцена скандала: появление подвыпившего генерала с карнавальным рассказом, разоблачение его; появление разношерстной и пья-

ной рогожинской компании, столкновение Гани с сестрой, пощечина князю, провоцирующее поведение мелкого карнавального чертенка Фердыщенко и т. д. Гостиная Иволгиных превращается в карнавальную площадь, на которой впервые скрещиваются и переплетаются карнавальный рай Мышкина с карнавальной преисподней Настасьи Филипповны.

После скандала происходит проникновенный разговор князя с Ганей и откровенное признание этого последнего; затем карнавальное путешествие по Петербургу с пьяным генералом и, наконец, вечер у Настасьи Филипповны с потрясающим скандалом-катастрофой, который мы в свое время уже проанализировали. Так кончается первая часть и вместе с нею — первый день действия романа.

Действие первой части началось на утренней заре, кончилось поздним вечером. Но это, конечно, не день трагедии («от восхода до захода солнца»). Время здесь вовсе не трагическое (хотя оно и близко к нему по типу), не эпическое и не биографическое время. Это день особого карнавального времени, как бы исключенного из исторического времени, протекающего по своим особым карнавальным законам и вмещающего в себя неограниченное количество радикальных смен и метаморфоз¹. Именно такое время — правда, не карнавальное в строгом смысле, а карнавализованное время — и нужно было Достоевскому для решения его особых художественных задач. Те события на пороге или на площади, которые изображал Достоевский, с их внутренним, глубинным смыслом, такие герои его, как Раскольников, Мышкин, Ставрогин, Иван Карамазов, не могли быть раскрыты в обычном биографическом и историческом времени. Да и сама полифония, как событие взаимодействия полноправных и внутренне не завершенных сознаний, требует иной художественной концепции времени и пространства, употребляя выражение самого Достоевского, «незвклидовой» концепции.

¹ Например, нищий князь, которому утром негде было приклонить голову, к концу дня становится миллионером.

На этом мы можем закончить наш анализ карнавализации произведений Достоевского.

В последующих трех романах мы найдем те же самые черты карнавализации¹, правда в более усложненной и углубленной форме (особенно в «Братьях Карамазовых»). В заключение настоящей главы мы коснемся только еще одного момента, наиболее ярко выраженного в последних романах.

Мы говорили в свое время об особенностях структуры карнавального образа: он стремится охватить и объединить в себе оба полюса становления или оба члена антитезы: рождение — смерть, юность — старость, верх — низ, лицо — зад, хвала — брань, утверждение — отрицание, трагическое — комическое и т. д., причем верхний полюс двуединого образа отражается в нижнем по принципу фигур на игральных картах. Можно это выразить так: противоположности сходятся друг с другом, глядятся друг в друга, отражаются друг в друге, знают и понимают друг друга.

Но ведь так можно определить и принцип творчества Достоевского. Все в его мире живет на самой границе со своей противоположностью. Любовь живет на самой границе с ненавистью, знает и понимает ее, а ненависть живет на границе с любовью и также ее понимает (любовь-ненависть Версилова, любовь Катерины Ивановны к Дмитрию Карамазову; в какой-то мере такова и любовь Ивана к Катерине Ивановне и любовь Дмитрия к Грушеньке). Вера живет на самой границе с атеизмом, смотрит на него и понимает его, а атеизм живет на границе

¹ В романе «Бесы», например, вся жизнь, в которую проникли бесы, изображена как карнавальная преисподняя. Глубоко прописывает весь роман тема увенчания — развенчания и самозванства (например, развенчания Ставрогина Хромоножкой и идея Петра Верховенского объявить его «Иваном-царевичем»). Для анализа внешней карнавализации «Бесы» очень богатый материал. Очень богаты внешними карнавальными аксессуарами и «Братья Карамазовы».

с верой и понимает ее¹. Высота и благородство живет на границе с падением и подлостью (Дмитрий Карамазов). Любовь к жизни соседит с жаждой самоуничтожения (Кириллов). Чистота и целомудрие понимают порок и сладострастие (Алеша Карамазов).

Мы, конечно, несколько упрощаем и огрубляем очень сложную и тонкую амбивалентность последних романов Достоевского. В мире Достоевского все и всё должны знать друг друга и друг о друге, должны вступить в контакт, сойтись лицом к лицу и заговорить друг с другом. Все должно взаимоотражаться и взаимоосвещаться диалогически. Поэтому все разьединенное и далекое должно быть сведено в одну пространственную и временную «точку». Вот для этого-то и нужна карнавальная свобода и карнавальная художественная концепция пространства и времени.

Карнавализация сделала возможным создание открытой структуры большого диалога, позволила перенести социальное взаимодействие людей в высшую сферу духа и интеллекта, которая всегда была

¹ В беседе с чертом Иван Карамазов спрашивает его:

«— Шут! А искушал ты когда-нибудь этих-то, вот что акриды-то едят, да по семнадцать лет в голой пустыне молятся, мохом обросли?»

— Голубчик мой, только это и делал. Весь мир и миры забудешь, а к одному этакому прилепишься, потому что бриллиант-то уж очень драгоценен; одна ведь такая душа стоит иной раз целого созвездия—у нас ведь своя арифметика. Победа-то драгоценна! А ведь иные из них, ей-богу, не ниже тебя по развитию, хоть ты этому и не поверишь: такие бездны веры и неверия могут созерцать в один и тот же момент, что, право, иной раз кажется, только бы еще один волосок—и полетит человек «вверх тормашками», как говорит актер Горбунов» (X, 174).

Нужно отметить, что беседа Ивана с чертом полна образов космического пространства и времени: «квадриллионами километров» и «биллионами лет», «целыми созвездиями» и т. п. Все эти космические величины перемешаны здесь с элементами ближайшей современности («актер Горбунов») и с комнатно-бытовыми подробностями,— все это органически сочетается в условиях карнавального времени.

по преимуществу сферой единого и единственного монологического сознания, единого и неделимого, в себе самом развивающегося духа (например, в романтизме). Карнавальное мироощущение помогает Достоевскому преодолевать как этический, так и гносеологический солипсизм. Один человек, остающийся только с самим собою, не может свести концы с концами даже в самых глубинных и интимных сферах своей духовной жизни, не может обойтись без другого сознания. Человек никогда не найдет всей полноты только в себе самом.

Карнавализация, кроме того, позволяет раздвинуть узкую сцену частной жизни определенной ограниченной эпохи до предельно универсальной и общечеловеческой мистерийной сцены. К этому стремился Достоевский в своих последних романах, особенно в «Братьях Карамазовых».

В романе «Бесы» Шатов говорит Ставрогину перед началом их проникновенной беседы:

«Мы два существа и сошлись в беспредельности... в последний раз в мире. Оставьте ваш тон и возьмите человеческий! Заговорите хоть раз голосом человеческим» (VII, 260—261).

Все решающие встречи человека с человеком, сознания с сознанием всегда совершаются в романах Достоевского «в беспредельности» и «в последний раз» (в последние минуты кризиса), то есть совершаются в карнавально-мистерийном пространстве и времени.



Задача всей нашей работы — раскрыть неповторимое своеобразие поэтики Достоевского, «показать в Достоевском Достоевского». Но если такая синхроническая задача разрешена правильно, то это должно нам помочь прощупать и проследить жанровую традицию Достоевского вплоть до ее истоков в античности. Мы и попытались это сделать в настоящей главе, правда в несколько общей, почти схематической форме. Нам кажется, что наш диахронический анализ подтверждает результаты синхроническо-

го. Точнее: результаты обоих анализов взаимно проверяют и подтверждают друг друга.

Связав Достоевского с определенной традицией, мы, разумеется, ни в малейшей степени не ограничили глубочайшей оригинальности и индивидуальной неповторимости его творчества. Достоевский — создатель подлинной полифонии, которой, конечно, не было и не могло быть ни в «сократическом диалоге», ни в античной «Менипповой сатире», ни в средневековой мистерии, ни у Шекспира и Сервантеса, ни у Вольтера и Дидро, ни у Бальзака и Гюго. Но полифония была существенно подготовлена в этой линии развития европейской литературы. Вся традиция эта, начиная от «сократического диалога» и мениппеи, возродилась и обновилась у Достоевского в неповторимо оригинальной и новаторской форме полифонического романа.

Глава пятая

СЛОВО У ДОСТОЕВСКОГО

1. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского

Несколько предварительных методологических замечаний.

Мы озаглавили нашу главу «Слово у Достоевского», так как мы имеем в виду слово, то есть язык в его конкретной и живой целокупности, а не язык как специфический предмет лингвистики, полученный путем совершенно правомерного и необходимого отвлечения от некоторых сторон конкретной жизни слова. Но как раз эти стороны жизни слова, от которых отвлекается лингвистика, имеют для наших целей первостепенное значение. Поэтому наши последующие анализы не являются лингвистическими в строгом смысле слова. Их можно отнести к металингвистике, понимая под ней не оформившееся еще в определенные отдельные дисциплины изучение тех сторон жизни слова, которые выходят — и совершенно правомерно — за пределы лингвистики. Конечно, металингвистические исследования не могут игнорировать лингвистики и должны пользоваться ее результатами. Лингвистика и металингвистика изучают одно и то же конкретное, очень сложное и многогран-

ное явление — слово, но изучают его с разных сторон и под разными углами зрения. Они должны дополнять друг друга, но не смешиваться. На практике же границы между ними очень часто нарушаются.

С точек зрения чистой лингвистики между монологическим и полифоническим использованием слова в художественной литературе нельзя усмотреть никаких действительно существенных различий. Например, в многоголосом романе Достоевского значительно меньше языковой дифференциации, то есть различных языковых стилей, территориальных и социальных диалектов, профессиональных жаргонов и т. п., чем у многих писателей-монологистов: у Л. Толстого, Писемского, Лескова и других. Может даже показаться, что герои романов Достоевского говорят одним и тем же языком, именно языком их автора. В этом однообразии языка многие упрекали Достоевского, в том числе упрекал и Л. Толстой.

Но дело в том, что языковая дифференциация и резкие «речевые характеристики» героев имеют как раз наибольшее художественное значение для создания объектных и завершенных образов людей. Чем объектнее персонаж, тем резче выступает его речевая физиономия. В полифоническом романе значение языкового многообразия и речевых характеристик, правда, сохраняется, но это значение становится меньшим, а главное — меняются художественные функции этих явлений. Дело не в самом наличии определенных языковых стилей, социальных диалектов и т. п., наличии, устанавливаемом с помощью чисто лингвистических критериев, дело в том, под каким диалогическим углом они сопоставлены или противопоставлены в произведении. Но этот диалогический угол как раз и не может быть установлен с помощью чисто лингвистических критериев, потому что диалогические отношения хотя и относятся к области слова, но не к области чисто лингвистического его изучения.

Диалогические отношения (в том числе и диалогические отношения говорящего к собственному слову) — предмет металингвистики. Но именно эти отно-

шения, определяющие особенности словесного построения произведений Достоевского, нас здесь и интересуют.

В языке, как предмете лингвистики, нет и не может быть никаких диалогических отношений: они невозможны ни между элементами в системе языка (например, между словами в словаре, между морфемами и т. п.), ни между элементами «текста» при строго лингвистическом к нему подходе. Не может их быть ни между единицами одного уровня, ни между единицами разных уровней. Не может их быть, конечно, и между синтаксическими единицами, например между предложениями, при строго лингвистическом к ним подходе.

Не может быть диалогических отношений и между текстами, опять же при строго лингвистическом подходе к этим текстам. Любое чисто лингвистическое сопоставление и группировка любых текстов обязательно отвлекается от всех возможных между ними, как целыми высказываниями, диалогических отношений.

Лингвистика знает, конечно, композиционную форму «диалогической речи» и изучает синтаксические и лексико-семантические особенности ее. Но она изучает их как чисто лингвистические явления, то есть в плане языка, и совершенно не может касаться специфики диалогических отношений между репликами. Поэтому при изучении «диалогической речи» лингвистика должна пользоваться результатами металингвистики.

Диалогические отношения, таким образом, внелингвистичны. Но в то же время их никак нельзя оторвать от области слова, то есть от языка как конкретного целостного явления. Язык живет только в диалогическом общении пользующихся им. Диалогическое общение и есть подлинная сфера жизни языка. Вся жизнь языка, в любой области его употребления (бытовой, деловой, научной, художественной и др.), пронизана диалогическими отношениями. Но лингвистика изучает сам «язык» с его специфической логикой в его общности, как то, что

делает возможным диалогическое общение, от самих же диалогических отношений лингвистика последовательно отвлекается. Отношения эти лежат в области слова, так как слово по своей природе диалогично, и потому должны изучаться металингвистикой, выходящей за пределы лингвистики и имеющей самостоятельный предмет и задачи.

Диалогические отношения не сводимы и к отношениям логическим и предметно-смысловым, которые сами по себе лишены диалогического момента. Они должны облечься в слово, стать высказываниями, стать выраженными в слове позициями разных субъектов, чтобы между ними могли возникнуть диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь не хороша». Перед нами два суждения, обладающие определенной логической формой и определенным предметно-смысловым содержанием (философские суждения о ценности жизни). Между этими суждениями есть определенное логическое отношение: одно является отрицанием другого. Но между ними нет и не может быть никаких диалогических отношений, они вовсе не спорят друг с другом (хотя они и могут дать предметный материал и логическое основание для спора). Оба этих суждения должны воплотиться, чтобы между ними или к ним могло возникнуть диалогическое отношение. Так, оба этих суждения могут, как теза и антитеза, объединиться в одном высказывании одного субъекта, выражающем его единую диалектическую позицию по данному вопросу. В этом случае диалогических отношений не возникает. Но если эти два суждения будут разделены между двумя разными высказываниями двух разных субъектов, то между ними возникнут диалогические отношения.

«Жизнь хороша». «Жизнь хороша». Здесь два совершенно одинаковых суждения, по существу, следовательно, одно-единственное суждение, написанное (или произнесенное) нами два раза, но это «два» относится только к словесному воплощению, а не к самому суждению. Правда, мы можем говорить здесь и о логическом отношении тождества между двумя

суждениями. Но если это суждение будет выражено в двух высказываниях двух разных субъектов, то между этими высказываниями возникнут диалогические отношения (согласия, подтверждения).

Диалогические отношения совершенно невозможны без логических и предметно-смысловых отношений, но они не сводятся к ним, а имеют свою специфику.

Логические и предметно-смысловые отношения, чтобы стать диалогическими, как мы уже сказали, должны воплотиться, то есть должны войти в другую сферу бытия: стать словом, то есть высказыванием, и получить автора, то есть творца данного высказывания, чью позицию оно выражает.

Всякое высказывание в этом смысле имеет своего автора, которого мы слышим в самом высказывании как творца его. О реальном авторе, как он существует вне высказывания, мы можем ровно ничего не знать. И формы этого реального авторства могут быть очень различны. Какое-нибудь произведение может быть продуктом коллективного труда, может создаваться преемственным трудом ряда поколений и т. п., — все равно мы слышим в нем единую творческую волю, определенную позицию, на которую можно диалогически реагировать. Диалогическая реакция персонифицирует всякое высказывание, на которое реагирует.

Диалогические отношения возможны не только между целыми (относительно) высказываниями, но диалогический подход возможен и к любой значащей части высказывания, даже к отдельному слову, если оно воспринимается не как безличное слово языка, а как знак чужой смысловой позиции, как представитель чужого высказывания, то есть если мы слышим в нем чужой голос. Поэтому диалогические отношения могут проникать внутрь высказывания, даже внутрь отдельного слова, если в нем диалогически сталкиваются два голоса (микродиалог, о котором нам уже приходилось говорить).

С другой стороны, диалогические отношения возможны и между языковыми стилями, социальными

диалектами и т. п., если только они воспринимаются как некие смысловые позиции, как своего рода языковые мировоззрения, то есть уже не при лингвистическом их рассмотрении.

Наконец, диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем или раздваиваем свое авторство.

В заключение напомним, что при широком рассмотрении диалогических отношений они возможны и между другими осмысленными явлениями, если только эти явления выражены в каком-нибудь знаковом материале. Например, диалогические отношения возможны между образами других искусств. Но эти отношения уже выходят за пределы металингвистики.

Главным предметом нашего рассмотрения, можно сказать, главным героем его будет двуголосое слово, неизбежно рождающееся в условиях диалогического общения, то есть в условиях подлинной жизни слова. Лингвистика этого двуголосого слова не знает. Но именно оно, как нам кажется, должно стать одним из главных объектов изучения металингвистики.

На этом мы кончаем наши предварительные методологические замечания. То, что мы имеем в виду, станет ясным из наших дальнейших конкретных анализов.



Существует группа художественно-речевых явлений, которая уже давно привлекает к себе внимание и литературоведов и лингвистов. По своей природе явления эти выходят за пределы лингвистики, то есть являются металингвистическими. Эти явления — стилизация, пародия, сказ и диалог (композиционно выраженный, распадающийся на реплики).

Всем этим явлениям, несмотря на существенные

различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи как обычное слово и на другое слово, на чужую речь. Если мы не знаем о существовании этого второго контекста чужой речи и начнем воспринимать стилизацию или пародию так, как воспринимается обычная — направленная только на свой предмет — речь, то мы не поймем этих явлений по существу: стилизация будет воспринята нами как стиль, пародия — просто как плохое произведение.

Менее очевидна эта двоякая направленность слова в сказе и в диалоге (в пределах одной реплики). Сказ действительно может иметь иногда лишь одно направление — предметное. Также и реплика диалога может стремиться к прямой и непосредственной предметной значимости. Но в большинстве случаев и сказ и реплика ориентированы на чужую речь: сказ — стилизуя ее, реплика — учитывая ее, отвечая ей, предвосхищая ее.

Указанные явления имеют глубокое принципиальное значение. Они требуют совершенно нового подхода к речи, не укладывающегося в пределы обычного стилистического и лингвистического рассмотрения. Ведь обычный подход берет слово в пределах одного монологического контекста. Причем слово определяется в отношении к своему предмету (например, учение о тропах) или в отношении к другим словам того же контекста, той же речи (стилистика в узком смысле). Лексикология знает, правда, несколько иное отношение к слову. Лексический оттенок слова, например архаизм или провинциализм, указывает на какой-то другой контекст, в котором нормально функционирует данное слово (древняя письменность, провинциальная речь), но этот другой контекст — языковой, а не речевой (в точном смысле), это не чужое высказывание, а безличный и не организованный в конкретное высказывание материал языка. Если же лексический оттенок хотя бы до некоторой степени индивидуализирован, то есть указывает на какое-нибудь определенное чужое высказывание, из которого данное слово заимствуется или в духе которого оно стро-

ится, то перед нами уже или стилизация, или пародия, или аналогичное явление. Таким образом, и лексикология, в сущности, остается в пределах одного монологического контекста и знает лишь прямую непосредственную направленность слова на предмет без учета чужого слова, второго контекста.

Самый факт наличности двояко направленных слов, включающих в себя как необходимый момент отношение к чужому высказыванию, ставит нас перед необходимостью дать полную, исчерпывающую классификацию слов с точки зрения этого нового принципа, не учтенного ни стилистикой, ни лексикологией, ни семантикой. Можно без труда убедиться, что кроме предметно направленных слов и слов, направленных на чужое слово, имеется и еще один тип. Но и двояко направленные слова (учитывающие чужое слово), включая такие разнородные явления, как стилизация, пародия, диалог, нуждаются в дифференциации. Необходимо указать их существенные разновидности (с точки зрения того же принципа). Далее неизбежно возникает вопрос о возможности и о способах сочетания слов, принадлежащих к различным типам, в пределах одного контекста. На этой почве возникают новые стилистические проблемы, стилистикой до сих пор почти не учтенные. Для понимания же стиля прозаической речи как раз эти проблемы имеют первостепенное значение¹.

Рядом с прямым и непосредственным предметно направленным словом — называющим, сообщающим, выражающим, изображающим, — рассчитанным на непосредственное же предметное понимание (первый тип слова), мы наблюдаем еще изображенное или объектное слово (второй тип). Наиболее типичный и распространенный вид изображенного, объектного слова — прямая речь героев. Она имеет непосредственное предметное значение, однако не лежит

¹ Приводимая ниже классификация типов и разновидностей слова совершенно не иллюстрируется нами примерами, так как в дальнейшем дается обширный материал из Достоевского для каждого из разбираемых здесь случаев.

В одной плоскости с авторской речью, а как бы в некотором перспективном удалении от нее. Она не только понимается с точки зрения своего предмета, но сама является предметом направленности как характерное, типичное, колоритное слово.

Там, где есть в авторском контексте прямая речь, допустим, одного героя, перед нами в пределах одного контекста два речевых центра и два речевых единства: единство авторского высказывания и единство высказывания героя. Но второе единство не самостоятельно, подчинено первому и включено в него как один из его моментов. Стилистическая обработка того и другого высказывания различна. Слово героя обрабатывается именно как чужое слово, как слово лица, характерологически или типически определенного, то есть обрабатывается как объект авторского понимания, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности. Слово автора, напротив, обрабатывается стилистически в направлении своего прямого предметного значения. Оно должно быть адекватно своему предмету (познавательному, поэтическому или иному). Оно должно быть выразительным, сильным, значительным, изящным и т. п. с точки зрения своего прямого предметного задания — нечто обозначить, выразить, сообщить, изобразить. И стилистическая обработка его установлена на чисто предметное понимание. Если же авторское слово обрабатывается так, чтобы ощущалась его характерность или типичность для определенного лица, для определенного социального положения, для определенной художественной манеры, то перед нами уже стилизация: или обычная литературная стилизация, или стилизованный сказ. Об этом, уже третьем типе мы будем говорить позже.

Прямое предметно направленное слово знает только себя и свой предмет, которому оно стремится быть максимально адекватным. Если оно при этом кому-нибудь подражает, у кого-нибудь учится, то это совершенно не меняет дела: это те леса, которые в архитектурное целое не входят, хотя и необходимы и рассчитываются строителем. Момент подражания

чужому слову и наличием всяческих влияний чужих слов, отчетливо ясные для историка литературы и для всякого компетентного читателя, в задание самого слова не входят. Если же они входят, то есть если в самом слове содержится нарочитое указание на чужое слово, то перед нами опять слово третьего типа, а не первого.

Стилистическая обработка объектного слова, то есть слова героя, подчиняется как высшей и последней инстанции стилистическим заданиям авторского контекста, объектным моментом которого оно является. Отсюда возникает ряд стилистических проблем, связанных с введением и органическим включением прямой речи героя в авторский контекст. Последняя смысловая инстанция, а следовательно, и последняя стилистическая инстанция даны в прямой авторской речи.

Последняя смысловая инстанция, требующая чисто предметного понимания, есть, конечно, во всяком литературном произведении, но она не всегда представлена прямым авторским словом. Это последнее может вовсе отсутствовать, композиционно замещааясь словом рассказчика, а в драме не имея никакого композиционного эквивалента. В этих случаях весь словесный материал произведения относится ко второму или к третьему типу слов. Драма почти всегда строится из изображенных объектных слов. В пушкинских же «Повестях Белкина», например, рассказ (слова Белкина) построен из слов третьего типа; слова героев относятся, конечно, ко второму типу. Отсутствие прямого предметно направленного слова — явление обычное. Последняя смысловая инстанция — замысел автора — осуществлена не в его прямом слове, а с помощью чужих слов, определенным образом созданных и размещенных как чужие.

Степень объектности изображенного слова героя может быть различной. Достаточно сравнить, например, слова князя Андрея у Толстого со словами гоголевских героев, например Акакия Акакиевича. По мере усиления непосредственной предметной направленности слов героя и соответственного понижения

их объектности взаимоотношение между авторской речью и речью героя начинает приближаться к взаимоотношению между двумя репликами диалога. Перспективное отношение между ними ослабевает, и они могут оказаться в одной плоскости. Правда, это дано лишь как тенденция, как стремление к пределу, который не достигается.

В научной статье, где приводятся чужие высказывания по данному вопросу различных авторов, одни — для опровержения, другие, наоборот, — для подтверждения и дополнения, перед нами случай диалогического взаимоотношения между непосредственно значимыми словами в пределах одного контекста. Отношения согласия — несогласия, утверждения — дополнения, вопроса — ответа и т. п. — чисто диалогические отношения, притом, конечно, не между словами, предложениями или иными элементами одного высказывания, а между целыми высказываниями. В драматическом диалоге или в драматизованном диалоге, введенном в авторский контекст, эти отношения связывают изображенные объектные высказывания и потому сами объектны. Это не столкновение двух последних смысловых инстанций, а объектное (сюжетное) столкновение двух изображенных позиций, всецело подчиненное высшей, последней инстанции автора. Монологический контекст при этом не размывается и не ослабляется.

Ослабление или разрушение монологического контекста происходит лишь тогда, когда сходятся два равно и прямо направленных на предмет высказывания. Два равно и прямо направленных на предмет слова в пределах одного контекста не могут оказаться рядом, не скрестившись диалогически, все равно, будут ли они друг друга подтверждать, или взаимно дополнять, или, наоборот, друг другу противоречить, или находиться в каких-либо иных диалогических отношениях (например, в отношении вопроса и ответа). Два равновесных слова на одну и ту же тему, если они только сошлись, неизбежно должны взаимоориентироваться. Два воплощенных смысла не могут лежать рядом друг с другом, как

две вещи, — они должны внутренне соприкоснуться, то есть вступить в смысловую связь.

Непосредственное прямое полнозначное слово направлено на свой предмет и является последней смысловой инстанцией в пределах данного контекста. Объектное слово также направлено только на предмет, но в то же время оно и само является предметом чужой авторской направленности. Но эта чужая направленность не проникает внутрь объектного слова, она берет его как целое и, не меняя его смысла и тона, подчиняет своим заданиям. Она не влагает в него другого предметного смысла. Слово, ставшее объектом, само как бы не знает об этом, подобно человеку, который делает свое дело и не знает, что на него смотрят; объектное слово звучит так, как если бы оно было прямым одноголосым словом. И в словах первого и в словах второго типа действительно по одному голосу. Это одноголосые слова.

Но автор может использовать чужое слово для своих целей и тем путем, что он вкладывает новую смысловую направленность в слово, уже имеющее свою собственную направленность и сохраняющее ее. При этом такое слово, по заданию, должно ощущаться как чужое. В одном слове оказываются две смысловые направленности, два голоса. Таково пародийное слово, такова стилизация, таков стилизованный сказ. Здесь мы переходим к характеристике третьего типа слов.

Стилизация предполагает стиль, то есть предполагает, что та совокупность стилистических приемов, которую она воспроизводит, имела когда-то прямую, и непосредственную осмысленность, выражала последнюю смысловую инстанцию. Только слово первого типа может быть объектом стилизации. Чужой предметный замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслом. Стилизатор пользуется чужим словом как чужим и этим бросает легкую объектную тень на это слово. Правда, слово не становится объектом. Ведь стилизатору важна совокупность приемов чужой речи именно как выра-

жение особой точки зрения. Он работает чужой точкой зрения. Поэтому некоторая объектная тень падает именно на самую точку зрения, вследствие чего она становится условной. Объектная речь героя никогда не бывает условной. Герой всегда говорит всерьез. Авторское отношение не проникает внутрь его речи, автор смотрит на нее извне.

Условное слово — всегда двуголосое слово. Условным может стать лишь то, что когда-то было безусловным, серьезным. Это первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным. Этим стилизация отличается от подражания. Подражание не делает форму условной, ибо само принимает подражаемое всерьез, делает его своим, непосредственно усваивает себе чужое слово. Здесь происходит полное слияние голосов, и если мы слышим другой голос, то это вовсе не входит в замыслы подражающего.

Хотя, таким образом, между стилизацией и подражанием резкая смысловая граница, исторически между ними существуют тончайшие и иногда неуловимые переходы. По мере того как серьезность стиля ослабляется в руках подражателей — эпигонов, его приемы становятся все более условными, и подражание становится полустилизацией. С другой стороны, и стилизация может стать подражанием, если увлеченность стилизатора своим образцом разрушит дистанцию и ослабит нарочитую ощутимость воспроизводимого стиля как чужого стиля. Ведь именно дистанция и создала условность.

Аналогичен стилизации рассказ рассказчика, как композиционное замещение авторского слова. Рассказ рассказчика может развиваться в формах литературного слова (Белкин, рассказчики-хроникеры у Достоевского) или в формах устной речи — сказ в собственном смысле слова. И здесь чужая словесная манера используется автором как точка зрения, как позиция, необходимая ему для ведения рассказа. Но объектная тень, падающая на слово рассказчика, здесь гораздо гуще, чем в стилизации, а услов-

ность — гораздо слабее. Конечно, степень того и другого может быть весьма различна. Но чисто объектным слово рассказчика никогда не может быть, даже когда он является одним из героев и берет на себя лишь часть рассказа. Ведь автору в нем важна не только индивидуальная и типическая манера мыслить, переживать, говорить, но прежде всего манера видеть и изображать: в этом его прямое назначение как рассказчика, замещающего автора. Поэтому отношение автора, как и в стилизации, проникает внутрь его слова, делая его в большей или меньшей степени условным. Автор не показывает нам его слова (как объектное слово героя), но изнутри пользуется им для своих целей, заставляя нас отчетливо ощущать дистанцию между собою и этим чужим словом.

Элемент сказа, то есть установки на устную речь, обязательно присущ всякому рассказу. Рассказчик, хотя бы и пишущий свой рассказ и дающий ему известную литературную обработку, все же не литератор-профессионал, он владеет не определенным стилем, а лишь социально и индивидуально определенной манерой рассказывать, тяготеющей к устному сказу. Если же он владеет определенным литературным стилем, который и воспроизводится автором от лица рассказчика, то перед нами стилизация, а не рассказ (стилизация же может вводиться и мотивироваться различным образом).

И рассказ и даже чистый сказ могут утратить всякую условность и стать прямым авторским словом, непосредственно выражающим его замысел. Таков почти всегда сказ у Тургенева. Вводя рассказчика, Тургенев в большинстве случаев вовсе не стилизует чужой индивидуальной и социальной манеры рассказывания. Например, рассказ в «Андрее Колосове» — рассказ интеллигентного литературного человека тургеневского круга. Так рассказал бы и он сам, и рассказал бы о самом серьезном в своей жизни. Здесь нет установки на социально чужой сказовый тон, на социально чужую манеру видеть и передавать виденное. Нет установки и на индивидуально-характерную манеру. Тургеневский сказ полновесно

значим, и в нем — один голос, непосредственно выражающий авторский замысел. Здесь перед нами простой композиционный прием. Такой же характер носит рассказ в «Первой любви» (представленный рассказчиком в письменной форме)¹.

Этого нельзя сказать о рассказчике Белкине: он важен Пушкину как чужой голос, прежде всего как социально определенный человек с соответствующим духовным уровнем и подходом к миру, а затем и как индивидуально-характерный образ. Здесь, следовательно, происходит преломление авторского замысла в слове рассказчика; слово здесь — двуголосое.

Проблему сказа впервые выдвинул у нас Б. М. Эйхенбаум². Он воспринимает сказ исключительно как установку на устную форму повествования, установку на устную речь и соответствующие ей языковые особенности (устная интонация, синтаксическое построение устной речи, соответствующая лексика и пр.). Он совершенно не учитывает, что в большинстве случаев сказ есть прежде всего установка на чужую речь, а уж отсюда, как следствие, — на устную речь.

Для разработки историко-литературной проблемы сказа предложенное нами понимание сказа кажется нам гораздо существеннее. Нам кажется, что в большинстве случаев сказ вводится именно ради чужого голоса, голоса социально определенного, приносящего с собой ряд точек зрения и оценок, которые именно и нужны автору. Вводится, собственно, рас-

¹ Совершенно справедливо, но с иной точки зрения отмечал эту особенность тургеневского рассказа Б. М. Эйхенбаум: «Чрезвычайно распространена форма мотивированного автором ввода специального рассказчика, которому и поручается повествование. Однако очень часто эта форма имеет совершенно условный характер (как у Мопассана или у Тургенева), свидетельствуя только о живучести самой традиции рассказчика как особого персонажа новеллы. В таких случаях рассказчик остается тем же автором, а вступительная мотивировка играет роль простой интродукции» (Б. М. Эйхенбаум. Литература. Л., изд-во «Прибой», 1927, стр. 217).

² Впервые в статье «Как сделана «Шинель». Сб. «Поэтика» (1919). Затем в особенности в статье «Лесков и современная проза» (см. в книге «Литература», стр. 210 и дальше).

сказчик, рассказчик же — человек не литературный и в большинстве случаев принадлежащий к низшим социальным слоям, к народу (что как раз и важно автору), — и приносит с собою устную речь.

Не во всякую эпоху возможно прямое авторское слово, не всякая эпоха обладает стилем, ибо стиль предполагает наличие авторитетных точек зрения и авторитетных и отстоявшихся идеологических оценок. В такие эпохи остается или путь стилизации, или обращение к внелитературным формам повествования, обладающим определенной манерой видеть и изображать мир. Где нет адекватной формы для непосредственного выражения авторских мыслей, приходится прибегать к преломлению их в чужом слове. Иногда же сами художественные задания таковы, что их вообще можно осуществить лишь путем двуголосого слова (как мы увидим, так именно обстояло дело у Достоевского).

Нам кажется, что Лесков прибегал к рассказчику ради социально чужого слова и социально чужого мировоззрения и уже вторично — ради устного сказа (так как его интересовало народное слово). Тургенев же, наоборот, искал в рассказчике именно устной формы повествования, но для прямого выражения своих замыслов. Ему действительно свойственна установка на устную речь, а не на чужое слово. Преломлять свои мысли в чужом слове Тургенев не любил и не умел. Двуголосое слово ему плохо удавалось (например, в сатирических и пародийных местах «Дыма»). Поэтому он избирал рассказчика из своего социального круга. Такой рассказчик неизбежно должен был говорить языком литературным, не выдерживая до конца устного сказа. Тургеневу важно было только оживить овою литературную речь устными интонациями.

Здесь не место доказывать все выставленные нами историко-литературные утверждения. Пусть они останутся предположениями. Но на одном мы настаиваем: строгое различие в сказе установки на чужое слово и установки на устную речь совершенно необходимо. Видеть в сказе только устную речь — значит

не видеть главного. Более того, целый ряд интонационных, синтаксических и иных языковых явлений объясняется в сказе (при установке автора на чужую речь) именно его двуголосостью, скрещением в нем двух голосов и двух акцентов. Мы убедимся в этом при анализе рассказа у Достоевского. Подобных явлений нет, например, у Тургенева, хотя у его рассказчиков тенденция именно к устной речи сильнее, чем у рассказчиков Достоевского.

Аналогична рассказу рассказчика форма *Icherzählung* (рассказ от первого лица): иногда ее определяет установка на чужое слово, иногда же она, как рассказ у Тургенева, может приближаться и, наконец, сливаться с прямым авторским словом, то есть работать с одноголосым словом первого типа.

Нужно иметь в виду, что композиционные формы сами по себе еще не решают вопроса о типе слова. Такие определения, как *Icherzählung*, рассказ рассказчика, рассказ от автора и т. п., являются чисто композиционными определениями. Эти композиционные формы тяготеют, правда, к определенному типу слов, но не обязательно с ним связаны.

Всем разобранном нами до сих пор явлениям третьего типа слов — и стилизации, и рассказу, и *Icherzählung* — свойственна одна общая черта, благодаря которой они составляют особую (первую) разновидность третьего типа. Эта общая черта: авторский замысел пользуется чужим словом в направлении его собственных устремлений. Стилизация стилизует чужой стиль в направлении его собственных заданий. Она только делает эти задания условными. Также и рассказ рассказчика, преломляя в себе авторский замысел, не отклоняется от своего прямого пути и выдерживается в действительно свойственных ему тонах и интонациях. Авторская мысль, проникнув в чужое слово и поселившись в нем, не приходит в столкновение с чужой мыслью, она следует за ней в ее же направлении, делая лишь это направление условным.

Иначе обстоит дело в пародии. Здесь автор, как и в стилизации, говорит чужим словом, но, в отличие

от стилизации, он вводит в это слово смысловую направленность, которая прямо противоположна чужой направленности. Второй голос, поселившийся в чужом слове, враждебно сталкивается здесь с его исконным хозяином и заставляет его служить прямо противоположным целям. Слово становится ареною борьбы двух голосов. Поэтому в пародии невозможно слияние голосов, как это возможно в стилизации или в рассказе рассказчика (например, у Тургенева); голоса здесь не только обособлены, разделены дистанцией, но и враждебно противопоставлены. Поэтому нарочитая ошутимость чужого слова в пародии должна быть особенно резка и отчетлива. Авторские же замыслы должны быть более индивидуализированы и содержательно наполнены. Чужой стиль можно пародировать в различных направлениях и вносить в него новые акценты, между тем как стилизовать его можно, в сущности, лишь в одном направлении — в направлении его собственного задания.

Пародийное слово может быть весьма разнообразным. Можно пародировать чужой стиль как стиль; можно пародировать чужую социально-типическую или индивидуально-характерологическую манеру видеть, мыслить и говорить. Далее, пародия может быть более или менее глубокой: можно пародировать лишь поверхностные словесные формы, но можно пародировать и самые глубинные принципы чужого слова. Далее, и само пародийное слово может быть различно использовано автором: пародия может быть самоцелью (например, литературная пародия как жанр), но может служить и для достижения иных, положительных целей (например, пародийный стиль у Ариосто, пародийный стиль у Пушкина). Но при всех возможных разновидностях пародийного слова отношение между авторским и чужим устремлением остается тем же: эти устремления разнонаправлены, в отличие от однонаправленных устремлений стилизации, рассказа и аналогичных им форм.

Поэтому чрезвычайно существенно различие пародийного и простого сказа. Борьба двух голосов в пародийном сказе порождает совершенно специфиче-

ские языковые явления, о которых мы упоминали выше. Игнорирование в сказе установки на чужое слово и, следовательно, его двуголосности лишает понимания тех сложных взаимоотношений, в которые могут вступать голоса в пределах сказового слова, когда они становятся разнонаправленными. Современному сказу в большинстве случаев присущ легкий пародийный оттенок. В рассказах Достоевского, как мы увидим, всегда наличны пародийные элементы особого типа.

Пародийному слову аналогично ироническое и всякое двусмысленно употребленное чужое слово, ибо и в этих случаях чужим словом пользуются для передачи враждебных ему устремлений. В жизненно-практической речи такое пользование чужим словом чрезвычайно распространено, особенно в диалоге, где собеседник очень часто буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую оценку и акцентируя его по-своему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.

В книге об особенностях итальянского разговорного языка Лео Шпитцер говорит следующее:

«Когда мы воспроизводим в своей речи кусочек высказывания нашего собеседника, то уже в силу самой смены говорящих индивидов неизбежно происходит изменение тона: слова «другого» всегда звучат в наших устах как чуждые нам, очень часто с насмешливой, утрирующей, издевательской интонацией... Я хотел бы здесь отметить шутливое или резко ироническое повторение глагола вопросительного предложения собеседника в последующем ответе. При этом можно наблюдать, что часто прибегают не только к грамматически правильной, но и очень смелой, иногда прямо невозможной, конструкции, чтобы только как-нибудь повторить кусочек речи нашего собеседника и придать ему ироническую окраску»¹.

¹ Leo Spitzer. *Italienische Umgangssprache*. Leipzig, 1922, S. 175, 176.

Чужие слова, введенные в нашу речь, неизбежно принимают в себя новое, наше понимание и нашу оценку, то есть становятся двуголосыми. Различным может быть лишь взаимоотношение этих двух голосов. Уже передача чужого утверждения в форме вопроса приводит к столкновению двух осмыслений в одном слове: ведь мы не только спрашиваем, мы проблематизируем чужое утверждение. Наша жизненно-практическая речь полна чужих слов: с одними мы совершенно сливаем свой голос, забывая, чьи они, другими мы подкрепляем свои слова, воспринимая их как авторитетные для нас, третьи, наконец, мы населяем своими собственными чуждыми или враждебными им устремлениями.

Переходим к последней разновидности третьего типа. И в стилизации и в пародии, то есть в обеих предшествующих разновидностях третьего типа, автор пользуется самими чужими словами для выражения собственных замыслов. В третьей разновидности чужое слово остается за пределами авторской речи, но авторская речь его учитывает и к нему отнесена. Здесь чужое слово не воспроизводится с новым осмыслением, но воздействует, влияет и так или иначе определяет авторское слово, оставаясь само вне его. Таково слово в скрытой полемике и в большинстве случаев в диалогической реплике.

В скрытой полемике авторское слово направлено на свой предмет, как и всякое иное слово, но при этом каждое утверждение о предмете строится так, чтобы помимо своего предметного смысла полемически ударять по чужому слову на ту же тему, по чужому утверждению о том же предмете. Направленное на свой предмет, слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было этой реакции на подразумеваемое чужое слово. В стилизации воспроизводимый реальный образец — чужой стиль — тоже остается вне авторского контекста, подразумевается. Также и в пародии пародируемое определенное реальное слово только подразумевает

ся. Но здесь само авторское слово или себя выдает за чужое слово, или чужое выдает за свое. Во всяком случае, оно непосредственно работает чужим словом, подразумеваемый же образец (реальное чужое слово) дает лишь материал и является документом, подтверждающим, что автор действительно воспроизводит определенное чужое слово. В скрытой же полемике чужое слово отталкивают, и это отталкивание не менее, чем самый предмет, о котором идет речь, определяет авторское слово. Это в корне изменяет семантику слова: рядом с предметным смыслом появляется второй смысл — направленность на чужое слово. Нельзя вполне и существенно понять такое слово, учитывая только его прямое предметное значение. Полемическая окраска слова проявляется и в других чисто языковых признаках: в интонации и в синтаксической конструкции.

Провести отчетливую границу между скрытой и явной, открытой полемикой в конкретном случае иногда бывает трудно. Но смысловые отличия очень существенны. Явная полемика просто направлена на опровергаемое чужое слово, как на свой предмет. В скрытой же полемике оно направлено на обычный предмет, называя его, изображая, выражая, и лишь косвенно ударяет по чужому слову, сталкиваясь с ним как бы в самом предмете. Благодаря этому чужое слово начинает изнутри влиять на авторское слово. Поэтому-то и скрыто-полемическое слово — двуголосое, хотя взаимоотношение двух голосов здесь особенное. Чужая мысль здесь не входит самолично внутрь слова, но лишь отражена в нем, определяя его тон и его значение. Слово напряженно чувствует рядом с собой чужое слово, говорящее о том же предмете, и это ощущение определяет его структуру.

Внутренне-полемическое слово — слово с оглядкой на враждебное чужое слово — чрезвычайно распространено как в жизненно-практической, так и в литературной речи и имеет громадное стилеобразующее значение. В жизненно-практической речи сюда относятся все слова «с камешком в чужой огород», слова со «шпильками». Но сюда же относится и вся-

кая приниженная, витиеватая, заранее отказывающаяся от себя речь, речь с тысячью оговорок, уступлений, лазеек и пр. Такая речь словно корчится в присутствии или в предчувствии чужого слова, ответа, возражения. Индивидуальная манера человека строить свою речь в значительной степени определяется свойственным ему ощущением чужого слова и способами реагировать на него.

В литературной речи значение скрытой полемики громадно. Собственно, в каждом стиле есть элемент внутренней полемики, различие лишь в степени и в характере его. Всякое литературное слово более или менее остро ощущает своего слушателя, читателя, критика и отражает в себе его предвосхищаемые возражения, оценки, точки зрения. Кроме того, литературное слово ощущает рядом с собой другое литературное же слово, другой стиль. Элемент так называемой реакции на предшествующий литературный стиль, наличный в каждом новом стиле, является такою же внутренней полемикой, так сказать, скрытой антистилизацией чужого стиля, совмещаемой часто и с явным пародированием его. Чрезвычайно велико стилеобразующее значение внутренней полемики в автобиографиях и в формах *Icherzählung* исповедального типа. Достаточно назвать «Исповедь» Руссо.

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. Тончайшие изменения смысла, которые происходят при напряженной диалогичности, к сожалению, до сих пор не изучены). Учет противослова (*Gegenrede*) производит специфические изменения в структуре диалогического слова, делая его внутренне событийным и освещая самый предмет слова по-

новому, раскрывая в нем новые стороны, недоступные монологическому слову.

Особенно значительно и важно для наших последующих целей явление скрытой диалогичности, не совпадающее с явлением скрытой полемики. Представим себе диалог двух, в котором реплики второго собеседника пропущены, но так, что общий смысл несколько не нарушается. Второй собеседник присутствует незримо, его слов нет, но глубокий след этих слов определяет все наличные слова первого собеседника. Мы чувствуем, что это беседа, хотя говорит только один, и беседа напряженнейшая, ибо каждое наличное слово всеми своими фибрами отзывается и реагирует на невидимого собеседника, указывает вне себя, за свои пределы, на несказанное чужое слово. Мы увидим дальше, что у Достоевского этот скрытый диалог занимает очень важное место и чрезвычайно глубоко и тонко разработан.

Разобранная нами третья разновидность, как мы видим, резко отличается от предшествующих двух разновидностей третьего типа. Эту последнюю разновидность можно назвать активной, в отличие от предшествующих пассивных разновидностей. В самом деле: в стилизации, в рассказе и в пародии чужое слово совершенно пассивно в руках орудующего им автора. Он берет, так сказать, беззащитное и безответное чужое слово и вселяет в него свое осмысление, заставляя его служить своим новым целям. В скрытой полемике и в диалоге, наоборот, чужое слово активно воздействует на авторскую речь, заставляя ее соответствующим образом меняться под его влиянием и наитием.

Однако и во всех явлениях второй разновидности третьего типа возможно повышение активности чужого слова. Когда пародия чувствует существенное сопротивление, известную силу и глубину пародируемого чужого слова, она осложняется тонами скрытой полемики. Такая пародия звучит уже иначе. Пародируемое слово звучит активнее, оказывает противодействие авторскому замыслу. Происходит внутренняя диалогизация пародийного слова. Такие же явления

происходят и при соединении скрытой полемики с рассказом, вообще во всех явлениях третьего типа, при наличии разнонаправленности чужих и авторских устремлений.

По мере понижения объектности чужого слова, которая, как мы знаем, в известной степени присуща всем словам третьего типа, в однонаправленных словах (в стилизации, в однонаправленном рассказе) происходит слияние авторского и чужого голоса. Дистанция утрачивается; стилизация становится стилем; рассказчик превращается в простую композиционную условность. В разнонаправленных же словах понижение объектности и соответственное повышение активности собственных устремлений чужого слова неизбежно приводят к внутренней диалогизации слова. В таком слове уже нет подавляющего доминирования авторской мысли над чужой, слово утрачивает свое спокойствие и уверенность, становится взволнованным, внутренне не решенным и двуликим. Такое слово не только двуголосое, но и двухакцентное, его трудно интонировать, ибо живая громкая интонация слишком монологизует слово и не может быть справедлива к чужому голосу в нем.

Эта внутренняя диалогизация, связанная с понижением объектности в разнонаправленных словах третьего типа, не есть, конечно, какая-нибудь новая разновидность этого типа. Это есть лишь тенденция, присущая всем явлениям данного типа (при условии разнонаправленности). В своем пределе эта тенденция приводит к распадению двуголосого слова на два слова, на два вполне обособленных самостоятельных голоса. Другая же тенденция, присущая однонаправленным словам, при понижении объектности чужого слова в пределе приводит к полному слиянию голосов и, следовательно, к одноголосому слову первого типа. Между этими двумя пределами движутся все явления третьего типа.

Мы, конечно, далеко не исчерпали всех возможных явлений двуголосого слова и вообще всех возможных способов ориентации по отношению к чужому слову, осложняющей обычную предметную ориен-

тацию речи. Возможна более глубокая и тонкая классификация с большим количеством разновидностей, а может быть, и типов. Но для наших целей представляется достаточной и данная нами классификация.

Дадим ее схематическое изображение.

Приводимая ниже классификация носит, конечно, абстрактный характер. Конкретное слово может принадлежать одновременно к различным разновидностям и даже типам. Кроме того, взаимоотношения с чужим словом в конкретном живом контексте носят не неподвижный, а динамический характер: взаимоотношение голосов в слове может резко меняться, однонаправленное слово может переходить в разнонаправленное, внутренняя диалогизация может усиливаться или ослабляться, пассивный тип может активизироваться и т. п.

I. Прямое, непосредственно направленное на свой предмет слово, как выражение последней смысловой инстанции говорящего

II. Объектное слово (слово изображенного лица)

1. С преобладанием социально-типической определенности.	} Разные степени объектности.
2. С преобладанием индивидуально-характерологической определенности.	

III. Слово с установкой на чужое слово (двуголосое слово)

1. Однонаправленное двуголосое слово:	} При понижении объектности стремятся к слиянию голосов, то есть к слову первого типа.
а) стилизация;	
в) рассказ рассказчика;	
с) необъектное слово героя-носителя (частично) авторских замыслов;	
d) Icherzählung.	
2. Разнонаправленное двуголосое слово:	} При понижении объектности и активизации чужой мысли внутренне диалогизируются и стремятся к распадению на два слова (два голоса) первого типа.
а) пародия со всеми ее оттенками;	
в) пародийный рассказ;	
с) пародийная Icherzählung;	
d) слово пародийно изображенного героя;	
е) всякая передача чужого слова с переменной акцента.	

3. Активный тип (отраженное чужое слово):

- а) скрытая внутренняя полемика;
- в) полемически окрашенная автобиография и исповедь;
- с) всякое слово с оглядкой на чужое слово;
- д) реплика диалога;
- е) скрытый диалог.

Чужое слово воздействует извне; возможны разнообразнейшие формы взаимоотношения с чужим словом и различные степени его деформирующего влияния.

Выдвигаемая нами плоскость рассмотрения слова с точки зрения его отношения к чужому слову имеет, как нам кажется, исключительно важное значение для понимания художественной прозы. Поэтическая речь в узком смысле требует единообразия всех слов, приведения их к одному знаменателю, причем этот знаменатель может быть или словом первого типа, или принадлежать к некоторым ослабленным разновидностям других типов. Конечно, и здесь возможны произведения, не приводящие весь свой словесный материал к одному знаменателю, но эти явления в XIX веке редки и специфичны. Сюда относится, например, «прозаическая» лирика Гейне, Барбье, отчасти Некрасова и других (только в XX веке происходит резкая «прозаизация» лирики). Возможность употреблять в плоскости одного произведения слова разных типов в их резкой выраженности без приведения к одному знаменателю — одна из существеннейших особенностей прозы. В этом глубокое отличие прозаического стиля от поэтического. Но и в поэзии целый ряд существенных проблем не может быть разрешен без привлечения указанной плоскости рассмотрения слова, ибо различные типы слов требуют в поэзии различной стилистической обработки.

Современная стилистика, игнорирующая эту плоскость рассмотрения, в сущности, есть стилистика лишь одного первого типа слова, то есть авторского прямого предметно направленного слова. Современная стилистика, уходящая своими корнями в поэтику классицизма, до сих пор не может отрешиться от ее специфических установок и ограничений. Поэтика

классицизма ориентирована на прямом предметно направленном одноголосом слове, несколько сдвинутом в сторону условного стилизованного слова. Полуусловное, полустилизованное слово задает тон в классицистической поэтике. И до сих пор стилистика ориентируется на таком полуусловном прямом слове, которое фактически отождествляется с поэтическим словом как таковым. Для классицизма существует слово языка, ничье слово, вещное слово, входящее в поэтический лексикон, и это слово из сокровищницы поэтического языка непосредственно переходит в монологический контекст данного поэтического высказывания. Поэтому выросшая на почве классицизма стилистика знает только жизнь слова в одном замкнутом контексте. Она игнорирует те изменения, которые происходят со словом в процессе его перехода из одного конкретного высказывания в другое и в процессе взаимоориентации этих высказываний. Она знает лишь те изменения, которые совершаются в процессе перехода слова из системы языка в монологическое поэтическое высказывание. Жизнь и функции слова в стиле конкретного высказывания воспринимаются на фоне его жизни и функций в языке. Внутренне-диалогические отношения слова к тому же слову в чужом контексте, в чужих устах игнорируются. В этих рамках разрабатывается стилистика и до настоящего времени.

Романтизм принес с собою прямое однозначное слово без всякого уклона в условность. Для романтизма характерно до самозабвения экспрессивное прямое авторское слово, не охлаждающее себя никаким преломлением сквозь чужую словесную среду. Довольно большое значение в романтической поэтике имели слова второй, а особенно последней разновидности третьего типа¹, но все же доведенное до своих

¹ В связи с интересом к «народности» (не как этнографической категории) громадное значение в романтизме приобретают различные формы сказа, как преломляющего чужого слова со слабой степенью объектности. Для классицизма же «народное слово» (в смысле социально-типического и индивидуально-ха-

пределов непосредственно выразительное слово, слово первого типа, настолько доминировало, что и на почве романтизма существенных сдвигов в нашем вопросе произойти не могло. В этом пункте поэтика классицизма почти не была поколеблена. Впрочем, современная стилистика далеко не адекватна даже романтизму.

Проза, особенно роман, совершенно недоступна такой стилистике. Эта последняя может сколько-нибудь удачно разрабатывать лишь маленькие участки прозаического творчества, для прозы наименее характерные и несущественные. Для художника-прозаика мир полон чужих слов, среди которых он ориентируется, к восприятию специфических особенностей которых у него должно быть чуткое ухо. Он должен ввести их в плоскость своего слова, притом так, чтобы эта плоскость не была разрушена¹. Он работает с очень богатой словесной палитрой, и он отлично работает с нею.

И мы, воспринимая прозу, очень тонко ориентируемся среди всех разобранных нами типов и разновидностей слова. Более того, мы и в жизни очень чутко и тонко слышим все эти оттенки в речах окружающих нас людей, очень хорошо и сами работаем всеми этими красками нашей словесной палитры. Мы очень чутко угадываем малейший сдвиг интонации, легчайший перебой голосов в существенном для нас жизненно-практическом слове другого человека. Все словесные оглядки, оговорки, лазейки, намеки, выпадки не ускользают от нашего уха, не чужды и наших собственных уст. Тем поразительнее, что до сих пор все это не нашло отчетливого теоретического осознания и должной оценки!

ракетного чужого слова) было чисто объектным словом (в низких жанрах). Из слов третьего типа особенно важное значение в романтизме имела внутренне-полемическая *Icherzählung* (особенно исповедального типа).

¹ Большинство прозаических жанров, в особенности роман, конструктивны: элементами их являются целые высказывания, хотя эти высказывания и не полноправны и подчинены монологическому единству.

Теоретически мы разбираемся только в стилистических взаимоотношениях элементов в пределах замкнутого высказывания на фоне абстрактно-лингвистических категорий. Лишь такие одноголосые явления доступны той поверхностной лингвистической стилистике, которая до сих пор при всей ее лингвистической ценности в художественном творчестве способна лишь регистрировать следы и отложения неведомых ей художественных заданий на словесной периферии произведений. Подлинная жизнь слова в прозе в эти рамки не укладывается. Да они тесны и для поэзии¹.

Стилистика должна опираться не только и даже не столько на лингвистику, сколько на металингвистику, изучающую слово не в системе языка и не в изъятом из диалогического общения «тексте», а именно в самой сфере диалогического общения, то есть в сфере подлинной жизни слова. Слово не вещь, а вечно подвижная, вечно изменчивая среда диалогического общения. Оно никогда не довлеет одному сознанию, одному голосу. Жизнь слова — в переходе из уст в уста, из одного контекста в другой контекст, от одного социального коллектива к другому, от одного поколения к другому поколению. При этом слово не забывает своего пути и не может до конца освободиться от власти тех конкретных контекстов, в которые оно входило.

Каждый член говорящего коллектива преднаходит слово вовсе не как нейтральное слово языка, свободное от чужих устремлений и оценок, не населенное чужими голосами. Нет, слово он получает с чужого голоса и наполненное чужим голосом. В его контекст слово приходит из другого контекста, пронизанное

¹ Из всей современной лингвистической стилистики — и советской и зарубежной — резко выделяются замечательные труды В. В. Виноградова, который на огромном материале раскрывает всю принципиальную разноречивость и многостильность художественной прозы и всю сложность авторской позиции («образа затора») в ней, хотя, как нам кажется, В. В. Виноградов несколько недооценивает значение диалогических отношений между речевыми стилями (поскольку эти отношения выходят за пределы лингвистики).

чужими осмыслениями. Его собственная мысль находит слово уже населенным. Поэтому-то ориентация слова среди слов, различное ощущение чужого слова и различные способы реагирования на него являются, может быть, существеннейшими проблемами металингвистического изучения каждого слова, в том числе и художественного. Каждому направлению в каждую эпоху свойственны свое ощущение слова и свой диапазон словесных возможностей. Далеко не при всякой исторической ситуации последняя смысловая инстанция творящего может непосредственно выразить себя в прямом, непреломленном, безусловном авторском слове. Когда нет своего собственного «последнего» слова, всякий творческий замысел, всякая мысль, чувство, переживание должны преломляться сквозь среду чужого слова, чужого стиля, чужой манеры, с которыми нельзя непосредственно слиться без оговорки, без дистанции, без преломления¹.

Если есть в распоряжении данной эпохи скольнибудь авторитетная и отстоявшаяся среда преломления, то будет господствовать условное слово в той или иной его разновидности, с тою или иною степенью условности. Если же такой среды нет, то будет господствовать разнонаправленное двуголосое слово, то есть пародийное слово во всех его разновидностях, или особый тип полуусловного, полуиронического слова (слово позднего классицизма). В такие эпохи, особенно в эпохи доминирования условного слова, прямое, безоговорочное, непреломленное слово представляется варварским, сырым, диким словом. Культурное слово — преломленное сквозь авторитетную отстоявшуюся среду слово.

Какое слово доминирует в данную эпоху в данном направлении, какие существуют формы преломления слова, что служит средою преломления? — все эти вопросы имеют первостепенное значение для изучения художественного слова. Мы здесь, конечно, лишь бегло и попутно намечаем эти проблемы, наме-

¹ Напомним приведенное нами на стр. 224 очень характерное признание Т. Манна.

чаем бездоказательно, без разработки на конкретном материале, — здесь не место для рассмотрения их по существу.

Вернемся к Достоевскому.

Произведения Достоевского ~~прежде всего~~ поражают необычайным разнообразием типов и разновидностей слова, причем эти типы и разновидности даны в своем наиболее резком выражении. Явно преобладает разнонаправленное двуголосое слово, притом внутренне диалогизованное, и отраженное чужое слово: скрытая полемика, полемически окрашенная исповедь, скрытый диалог. У Достоевского почти нет слова без напряженной оглядки на чужое слово. В то же время объектных слов у него почти нет, ибо речам героев дана такая постановка, которая лишает их всякой объектности. Поражает, далее, постоянное и резкое чередование различнейших типов слова) Резкие и неожиданные переходы от пародии к внутренней полемике, от полемики к скрытому диалогу, от скрытого диалога к стилизации успокоенных житийных тонов, от них опять к пародийному рассказу и, наконец, к исключительно напряженному открытому диалогу — такова взволнованная словесная поверхность этих произведений. Все это переплетено нарочито тусклою нитью протокольного осведомительного слова, концы и начала которой трудно уловить; но и на самое это сухое протокольное слово падают яркие отблески или густые тени близлежащих высказываний и придают ему тоже своеобразный и двусмысленный тон.

Но дело, конечно, не в одном разнообразии и резкой смене словесных типов и в преобладании среди них двуголосых внутреннедиалогизованных слов. Своеобразие Достоевского в особом размещении этих словесных типов и разновидностей между основными композиционными элементами произведения.

Как и в каких моментах словесного целого осуществляет себя последняя смысловая инстанция автора? На этот вопрос для монологического романа очень легко дать ответ. Каковы бы ни были типы слов, вводимые автором-монологистом, и каково бы ни бы-

ло их композиционное размещение, авторские осмысления и оценки должны доминировать над всеми остальными и должны слагаться в компактное и недвусмысленное целое. Всякое усиление чужих интонаций в том или другом слове, на том или другом участке произведения — только игра, которую разрешает автор, чтобы тем энергичнее зазвучало затем его собственное прямое или преломленное слово. Всякий спор двух голосов в одном слове за обладание им, за доминирование в нем заранее предreshен, это только кажущийся спор; все полнозначные авторские осмысления рано или поздно соберутся к одному речевому центру и к одному сознанию, все акценты — к одному голосу.

Художественное задание Достоевского совершенно иное. Он не боится самой крайней активизации в двуголосом слове разнонаправленных акцентов; напротив, эта активизация как раз и нужна ему для его целей; ведь множественность голосов не должна быть снята, а должна восторжествовать в его романе.

Стилистическое значение чужого слова в произведениях Достоевского громадно. Оно живет здесь напряженнейшей жизнью. Основные для Достоевского стилистические связи — это вовсе не связи между словами в плоскости одного монологического высказывания, — основными являются динамические, напряженнейшие связи между высказываниями, между самостоятельными и полноправными речевыми и смысловыми центрами, не подчиненными словесно-смысловой диктатуре монологического единого стиля и единого тона.

Слово у Достоевского, его жизнь в произведении и его функции в осуществлении полифонического задания мы будем рассматривать в связи с теми композиционными единствами, в которых слово функционирует: в единстве монологического самовысказывания героя, в единстве рассказа — рассказа рассказчика или рассказа от автора — и, наконец, в единстве диалога между героями. Таков будет и порядок нашего рассмотрения.

2. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского

Достоевский начал с преломляющего слова — с эпистолярной формы. По поводу «Бедных людей» он пишет брату: «Во всем они (публика и критика. — М. Б.) привыкли видеть рожу сочинителя; я же моей не показывал. А им и не в догад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может. Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет»¹.

Говорят Макар Девушкин и Варенька Доброселова, автор только размещает их слова: его замыслы и устремления преломлены в словах героя и героини. Эпистолярная форма есть разновидность *Icherzählung*. Слово здесь двуголосое, в большинстве случаев однонаправленное. Таким оно является как композиционное замещение авторского слова, которого здесь нет. Мы увидим, что авторское понимание очень тонко и осторожно преломляется в словах героев-рассказчиков, хотя все произведение наполнено явными и скрытыми пародиями, явной и скрытой полемикой (авторской).

Но здесь нам важна пока речь Макара Девушкина лишь как монологическое высказывание героя, а не как речь рассказчика в *Icherzählung*, функцию которой она здесь выполняет (ибо других носителей слова, кроме героев, здесь нет). Ведь слово всякого рассказчика, которым пользуется автор для осуществления своего художественного замысла, само принадлежит к какому-нибудь определенному типу, помимо того типа, который определяется его функцией рассказывания. Каков же тип монологического высказывания Девушкина?

Эпистолярная форма сама по себе еще не предрешает тип слова. Эта форма в общем допускает широкие словесные возможности, но наиболее благоприятной эпистолярная форма является для слова по-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 86.

следней разновидности третьего типа, то есть для отраженного чужого слова. Письму свойственно острое ощущение собеседника, адресата, к которому оно обращено. Письмо, как и реплика диалога, обращено к определенному человеку, учитывает его возможные реакции, его возможный ответ. Этот учет отсутствующего собеседника может быть более или менее интенсивен. У Достоевского он носит чрезвычайно напряженный характер.

(В своем первом произведении Достоевский вырабатывает столь характерный для всего его творчества речевой стиль, определяемый напряженным предвосхищением чужого слова. Значение этого стиля в его последующем творчестве громадно: важнейшие исповедальные самовысказывания героев проникнуты напряженнейшим отношением к предвосхищаемому чужому слову о них, чужой реакции на их слово о себе.) Не только тон и стиль, но и внутренняя смысловая структура этих высказываний определяются предвосхищением чужого слова: от голядкинских обидчивых оговорок и лазеек до этических и метафизических лазеек Ивана Карамазова. В «Бедных людях» начинает вырабатываться «приниженная» разновидность этого стиля — корчащееся слово с робкой и стыдящейся оглядкой и с приглушенным вызовом.

(Эта оглядка проявляется прежде всего в характерном для этого стиля торможении речи и в перебивании ее оговорками.)

«Я живу в кухне, или гораздо правильнее будет сказать вот как: тут подле кухни есть одна комната (а у нас, нужно вам заметить, кухня чистая, светлая, очень хорошая), комнатка небольшая, уголок такой скромный... то есть, или еще лучше сказать, кухня большая в три окна, так у меня вдоль поперечной стены перегородка, так что и выходит как бы еще комната, номер сверхштатный; все просторное, удобное, и окно есть, и все, — одним словом, все удобное. Ну, вот это мой уголочек. Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был, что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перего-

родкой живу, но это ничего; я себе ото всех особняком, помаленьку живу, втихомолочку живу. Поставил я у себя кровать, стол, комод, стульез парочку, образ повесил. Правда, есть квартиры и лучше, — может быть, есть и гораздо лучшие, да удобство-то главное; ведь это я все для удобства, и вы не думайте, что для другого чего-нибудь» (I, 82).

Почти после каждого слова Девушкин оглядывается на своего отсутствующего собеседника, боится, чтобы не подумали, что он жалуется, старается заранее разрушить то впечатление, которое произведет его сообщение о том, что он живет в кухне, не хочет огорчить своей собеседницы и т. п. Повторение слов вызывается стремлением усилить их акцент или придать им новый оттенок ввиду возможной реакции собеседника.

В приведенном отрывке отраженным словом является возможное слово адресата — Вареньки Доброселовой. В большинстве же случаев речь Макара Девушкина о себе самом определяется отраженным словом другого «чужого человека». Вот как он определяет этого чужого человека. «Ну, а что вы в чужих-то людях будете делать?» — спрашивает он Вареньку Доброселову. «Ведь вы, верно, еще не знаете, что такое чужой человек?.. Нет, вы меня извольте-ка порасспросить, так я вам скажу, что такое чужой человек. Знаю я его, маточка, хорошо знаю; случалось хлеб его есть. Зол он, Варенька, зол, уж так зол, что сердечка твоего не достанет, так он его истерзает укором, попреком, да взглядом дурным» (I, 140).

Бедный человек, но человек «с амбицией», каким является Макар Девушкин, по замыслу Достоевского, постоянно чувствует на себе «дурной взгляд» чужого человека, взгляд или попрекающий, или — что, может быть, еще хуже для него — насмешливый (для героев более гордого типа самый дурной чужой взгляд — сострадательный). Под этим-то чужим взглядом и корчится речь Девушкина. Он, как и герой из подполья, вечно прислушивается к чужим словам о нем. «Он, бедный-то человек, он взыскателен; он и на свет-то божий иначе смотрит, и на каждого прохо-

жего косо глядит, да вокруг себя смущенным взором поводит, да прислушивается к каждому слову, — дескать, не про него ли там что говорят» (I, 153).

Эта оглядка на социально чужое слово определяет не только стиль и тон речи Макара Девушкина, но и самую манеру мыслить и переживать, видеть и понимать себя и окружающий мирок. Между поверхностнейшими элементами речевой манеры, формой выражения себя и между последними основами мировоззрения в художественном мире Достоевского всегда глубокая органическая связь. В каждом своем проявлении человек дан весь. Самая же установка человека по отношению к чужому слову и чужому сознанию является, в сущности, основной темой всех произведений Достоевского. Отношение героя к себе самому неразрывно связано с отношением его к другому и с отношением другого к нему. Сознание себя самого все время ощущает себя на фоне сознания о нем другого, «я для себя» на фоне «я для другого». Поэтому слово о себе героя строится под непрерывным воздействием чужого слова о нем.

Эта тема в различных произведениях развивается в различных формах, с различным содержательным наполнением, на различном духовном уровне. В «Бедных людях» самосознание бедного человека раскрывается на фоне социально чужого сознания о нем. Самоутверждение звучит как непрерывная скрытая полемика или скрытый диалог на тему о себе самом с другим, чужим человеком. В первых произведениях Достоевского это имеет еще довольно простое и непосредственное выражение: здесь этот диалог еще не вошел внутрь — так сказать в самые атомы мышления и переживания. Мир героев еще мал, и они еще не идеологи. И самая социальная приниженность делает эту внутреннюю оглядку и полемику прямой и отчетливой без тех сложнейших внутренних лазеек, разрастающихся в целые идеологические построения, какие появляются в позднейшем творчестве Достоевского. Но глубокая диалогичность и полемичность самосознания и самоутверждения уже здесь раскрывается с полной ясностью.

«Отнеслись намеренно в частном разговоре Евстафий Иванович, что наиважнейшая добродетель гражданская — деньги уметь зашибить. Говорили они шуточкой (я знаю, что шуточкой), нравоучение же то, что не нужно быть никому в тягость собою, а я никому не в тягость! У меня кусок хлеба есть свой; правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь: я работаю, я пот проливаю. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю! Что, грех переписывать, что ли? «Он, дескать, переписывает!..» Да что же тут бесчестного такого?.. Ну, так я сознаю теперь, что я нужен, что я необходим и что нечего человека вздором с толку сбивать. Ну, пожалуй, пусть крыса, коли сходство нашли! Да крыса-то эта нужна, да крыса-то пользу приносит, да за крысу-то эту держатся, да крысе-то этой награждение выходит, — вот она крыса какая! — Впрочем, довольно об этой материи, родная моя; я ведь и не о том хотел говорить, да так погорячился немного. Все-таки приятно от времени до времени себе справедливость воздать» (I, 125—126).

В еще более резкой полемике раскрывается самосознание Макара Дежушкина, когда он узнает себя в гоголевской «Шинели»; он воспринимает ее как чужое слово о себе самом и старается это слово полемически разрушить, как не адекватное ему.

Но присмотримся теперь внимательнее к самому построению этого «слова с оглядкой».

Уже в первом приведенном нами отрывке, где Дежушкин оглядывается на Вареньку Доброселову, общая ей о своей новой комнате, мы замечаем своеобразные перебои речи, определяющие ее синтаксическое и акцентное построение. В речь как бы вклинивается чужая реплика, которая фактически, правда, отсутствует, но действие которой производит резкое акцентное и синтаксическое перестроение речи. Чужой реплики нет, но на речи лежит ее тень, ее след, и эта тень, этот след реальны. Но иногда чужая

реплика, помимо своего воздействия на акцентную и синтаксическую структуру, оставляет в речи Макара Девушкина одно или два своих слова, иногда целое предложение: «Ну, так вы и не думайте, маточка, чтобы тут что-нибудь такое иное и таинственный смысл какой был, что вот, дескать, кухня! — то есть я, пожалуй, и в самой этой комнате за перегородкой живу, но это ничего...» (I, 82). Слово «кухня» врывается в речь Девушкина из чужой возможной речи, которую он предвосхищает. Это слово дано с чужим акцентом, который Девушкин полемически несколько утрирует. Акцента этого он не принимает, хотя и не может не признать его силы, и старается обойти его путем всяческих оговорок, частичных уступок и смягчений, искажающих построение его речи. От этого внедрившегося чужого слова как бы разбегаются круги на ровной поверхности речи, бороздя ее. Кроме этого очевидно чужого слова с очевидно чужим акцентом большинство слов в приведенном отрывке берется говорящим как бы сразу с двух точек зрения: как он их сам понимает и хочет, чтобы их понимали, и как их может понять другой. Здесь чужой акцент только намечается, но он уже порождает оговорку или заминку в речи.

Внедрение слов и особенно акцентов из чужой реплики в речь Макара Девушкина в последнем приведенном нами отрывке еще более очевидно и резко. Слово с полемически утрированным чужим акцентом здесь даже прямо заключено в кавычки: «Он, дескать, переписывает!...» В предшествующих трех строках слово «переписываю» повторяется три раза. В каждом из этих трех случаев возможный чужой акцент в слове «переписываю» наличен, но подавляется собственным акцентом Девушкина; однако он все усиливается, пока наконец не прорывается и не принимает форму прямой чужой речи. Здесь, таким образом, как бы дана градация постепенного усиления чужого акцента: «Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что п е р е п и с ы в а ю ... (следует оговорка. — М. Б.). Ну что ж тут в самом деле такого, что п е р е п и с ы в а ю! Что, грех п е р е п и с ы в а т ь,

что ли? «Он, дескать, переписывает!..» Мы отмечаем знаком ударения чужой акцент и его постепенное усиление, пока наконец он не овладевает полностью словом, уже заключенным в кавычки. Однако в этом последнем, очевидно чужом, слове имеется и голос самого Девушкина, который, как мы сказали, полемически утрирует этот чужой акцент. По мере усиления чужого акцента усиливается и противоположный ему акцент Девушкина.

Мы можем описательно определить все эти разобранные нами явления так: в самосознание героя проникло чужое сознание о нем, в самовысказывание героя брошено чужое слово о нем; чужое сознание и чужое слово вызывает специфические явления, определяющие тематическое развитие самосознания, его изломы, лазейки, протесты, с одной стороны, и речь героя с ее акцентными переборами, синтаксическими изломами, повторениями, оговорками и растянутостью, с другой стороны.

Мы дадим еще такое образное определение и объяснение тем же явлениям: представим себе, что две реплики напряженнейшего диалога, слово и противослово, вместо того чтобы следовать друг за другом и произноситься двумя разными устами, налегли друг на друга и слились в одно высказывание в одних устах. Эти реплики шли в противоположных направлениях, сталкивались между собой; поэтому их наложение друг на друга и слияние в одно высказывание приводит к напряженнейшему перебою. Столкновение целых реплик — единых в себе и одноакцентных — превращается теперь в новое, получившееся в результате их слияния, высказывании в резкий перебой противоречивых голосов в каждой детали, в каждом атоме этого высказывания. Диалогическое столкновение ушло внутрь, в тончайшие структурные элементы речи (и соответственно — элементы сознания).

Приведенный нами отрывок можно было бы развернуть примерно в такой грубый диалог Макара Девушкина с «чужим человеком»:

Чужой человек. Надо уметь деньги зашибить.

Не нужно быть никому в тягость. А ты другим в тягость.

Макар Девушкин. Я никому не в тягость. У меня кусок хлеба есть свой.

Чужой человек. Да какой кусок хлеба?! Сегодня он есть, а завтра его и нет. Да небось и черствый кусок!

Макар Девушкин. Правда, простой кусок хлеба, подчас даже черствый, но он есть, трудами добытый, законно и безукоризненно употребляемый.

Чужой человек. Да какими трудами-то! Ведь переписываешь только. Ни на что другое ты не способен.

Макар Девушкин. Ну что ж делать! Я ведь и сам знаю, что я немного делаю тем, что переписываю; да все-таки я этим горжусь!

Чужой человек. Есть чем гордиться! Переписыванием-то! Ведь это позорно!

Макар Девушкин. Ну что ж тут в самом деле такого, что переписываю!.. И т. д.

Как бы в результате наложения и слияния реплик этого диалога в одном голосе и получилось приведенное нами самовысказывание Девушкина.

Конечно, этот воображаемый диалог весьма примитивен, как содержательно примитивно еще и сознание Девушкина. Ведь в конце концов это Акакий Акакиевич, освещенный самосознанием, обретший речь и «вырабатывающий слог». Но зато формальная структура самосознания и самовысказывания вследствие этой своей примитивности и грубости чрезвычайно отчетлива и ясна. Поэтому мы и останавливаемся на ней так подробно. Все существенные самовысказывания позднейших героев Достоевского могут быть также развернуты в диалог, ибо все они как бы возникли из двух слившихся реплик, но перебой голосов в них уходит так глубоко, в такие тончайшие элементы мысли и слова, что развернуть их в наглядный и грубый диалог, как мы это сделали сейчас с самовысказыванием Девушкина, конечно, совершенно невозможно.

Разобранные нами явления, производимые чужим

словом в сознании и в речи героя, в «Бедных людях» даны в соответствующем стилистическом облачении речи мелкого петербургского чиновника. Разобраны нами структурные особенности «слова с оглядкой», скрыто-полемиического и внутринедиалогического слова преломляются здесь в строго и искусно выдержанной социально-типической речевой манере Девушкина¹. Поэтому все эти языковые явления — оговорки, повторения, уменьшительные слова, разнообразие частиц и междометий — в той форме, в какой они даны здесь, — невозможны в устах других героев Достоевского, принадлежащих к иному социальному миру. Те же явления появляются в другом социально-типическом и индивидуально-характерологическом речевом обличье. Но сущность их остается той же: скрещение и пересечение в каждом элементе сознания и слова двух сознаний, двух точек зрения, двух оценок — так сказать внутриаомный перебой голосов.

В той же социально-типической речевой среде, но с иной индивидуально-характерологической манерой построено слово Голядкина. В «Двойнике» разобранная нами особенность сознания и речи достигает крайне резкого и отчетливого выражения, как ни в одном из произведений Достоевского. Заложенные уже в Макаре Девушкине тенденции здесь с исключительной смелостью и последовательностью развиваются до своих смысловых пределов на том же идеологически нарочито примитивном, простом и грубом материале.

Приведем речевой и смысловой строй голядкинского слова в пародийной стилизации самого Достоевского, данной им в письме к брату во время работы над «Двойником». Как во всякой пародийной стилизации, здесь отчетливо и грубо проступают основные особенности и тенденции голядкинского слова.

¹ Великолепный анализ речи Макара Девушкина, как определенного социального характера, дает В. В. Виноградов в своей книге «О языке художественной литературы». М., Гослитиздат, 1959, стр. 477—492.

«Яков Петрович Голядкин выдерживает свой характер вполне. Подлец страшный, приступу нет к нему; никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что он теперь покамест сам по себе, что он ничего, ни в одном глазу, а что, пожалуй, если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет? Он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все. Что ему! Подлец, страшный подлец! Раньше половины ноября никак не соглашается окончить карьеру. Он уж теперь объяснился с его превосходительством, и пожалуй (отчего же нет) готов подать в отставку»¹.

Как мы увидим, в том же пародирующем героя стиле ведется и рассказ в самой повести. Но к рассказу мы обратимся после.

Влияние чужого слова на речь Голядкина совершенно очевидно. Мы сразу чувствуем, что речь эта, как и речь Девушкина, довлеет не себе и не своему предмету. Однако взаимоотношения Голядкина с чужим словом и с чужим сознанием несколько иные, чем у Девушкина. Отсюда и явления, порождаемые в стиле Голядкина чужим словом, иного рода.

Речь Голядкина стремится прежде всего симулировать свою полную независимость от чужого слова: «он сам по себе, он ничего». Это симулирование независимости и равнодушия также приводит его к непрерывным повторениям, оговоркам, растянутости, но здесь они повернуты не вовне, не к другому, а к себе самому: он себя убеждает, себя ободряет и успокаивает и разыгрывает по отношению к себе самому другого человека. Успокоительные диалоги Голядкина с самим собою — распространеннейшее явление в этой повести. Рядом с симуляцией равнодушия идет, однако, другая линия отношений к чужому слову — желание спрятаться от него, не обращать на себя внимания, зарыться в толпу, стать незаметным: «он ведь такой, как и все, он только так себе, а то такой, как и все». Но в этом он убеждает уж не себя, а дру-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. I. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 81.

гого. Наконец, третья линия отношения к чужому слову — уступка, подчинение ему, покорное усвоение его себе, как если бы он и сам так думал, сам искренне соглашался бы с этим: что он, пожалуй, готов, что «если уж на то пошло, то и он тоже может, почему же и нет, отчего же и нет».

Таковы три генеральные линии ориентации Голядкина, они осложняются еще побочными, хотя и довольно важными. Но каждая из этих трех линий уже сама по себе порождает очень сложные явления в голядкинском сознании и в голядкинском слове.

Остановимся прежде всего на симуляции независимости и спокойствия.

Диалогами героя с самим собой, как мы сказали, полны страницы «Двойника». Можно сказать, что вся внутренняя жизнь Голядкина развивается диалогически. Приведем два примера такого диалога:

«Так ли, впрочем, будет все это, — продолжал наш герой, выходя из кареты у подъезда одного пятиэтажного дома на Литейной, возле которого приказал остановить свой экипаж, — так ли будет все это? Прилично ли будет? Кстати ли будет? Впрочем, ведь что же, — продолжал он, подымаясь на лестницу, переводя дух и сдерживая биение сердца, имевшего у него привычку биться на всех чужих лестницах, — что же? Ведь я про свое, и предосудительного здесь ничего не имеется... Скрываться было бы глупо. Я вот таким-то образом и сделаю вид, что я ничего, а что так, мимоездом... Он и увидит, что так тому и следует быть» (I, 215).

Второй пример внутреннего диалога гораздо сложнее и острее. Голядкин ведет его уже после появления двойника, то есть уже после того, как второй голос объективировался для него в его собственном кругозоре.

«Так-то выражался восторг господина Голядкина, а между тем что-то все еще шекотало у него в голове, тоска не тоска, — а порой так сердце насасывало, что господин Голядкин не знал, чем утешить себя. «Впрочем, подождем-ка мы дня, и тогда будем радоваться. А впрочем, ведь что же такое? Ну, рассудим,

посмотрим. Ну, давай рассуждать, молодой друг мой, ну, давай рассуждать. Ну, такой же, как и ты, человек, во-первых, совершенно такой же. Ну, да что ж тут такого? Коли такой человек, так мне и плакать? Мне-то что? Я в стороне; свищу себе, да и только! На то пошел, да и только! Пусть его служит! Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы, но ведь и великие люди подчас чудаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы? А вот я сам по себе, да и только, и знать никого не хочу, и в невинности моей врага презираю. Не интригант, и этим горжусь. Чист, прямодушен, опрятен, приятен, незлобив...» (I, 268—269).

Прежде всего возникает вопрос о самой функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина. На этот вопрос вкратце можно ответить так: диалог позволяет заместить своим собственным голосом голос другого человека.

Эта замещающая функция второго голоса Голядкина чувствуется во всем. Не поняв этого, нельзя понять его внутренних диалогов. Голядкин обращается к себе, как к другому, — «мой молодой друг», хвалит себя, как может хвалить только другой, ласкает себя с нежной фамильярностью: «голубчик мой, Яков Петрович, Голядка ты этакой, — фамилия твоя такая!», успокаивает и ободряет себя авторитетным тоном старшего и уверенного человека. Но этот второй голос Голядкина, уверенный и спокойно-самодовольный, никак не может слиться с его первым голосом — неуверенным и робким; диалог никак не может превратиться в цельный и уверенный монолог одного Голядкина. Более того, этот второй голос настолько не сливается с первым и чувствует себя настолько угрожающе самостоятельным, что в нем сплошь да рядом вместо успокоительных и ободряющих тонов начинают слышаться тона дразнящие, издевательские, предательские. С поразительным тактом и искус-

ством Достоевский заставляет второй голос Голядкина почти нечувствительно и незаметно для читателя переходить из его внутреннего диалога в самый рассказ: он начинает звучать уже как чужой голос рассказчика. Но о рассказе несколько позже.

Второй голос Голядкина должен заместить для него недостающее признание его другим человеком. Голядкин хочет обойтись без этого признания, обойтись, так сказать, с самим собою. Но это «с самим собою» неизбежно принимает форму «мы с тобою, друг Голядкин», то есть принимает форму диалогическую. На самом деле Голядкин живет только в другом, живет своим отражением в другом: «прилично ли будет?», «кстати ли будет?» И решается этот вопрос всегда с возможной, предполагаемой точки зрения другого: Голядкин делает вид, что он ничего, что он так, мимоездом, и другой увидит, «что так тому и следует быть». В реакции другого, в слове другого, в ответе другого все дело. Уверенность второго голоса Голядкина никак не может овладеть им до конца и действительно заменить ему реального другого. В слове другого — главное для него. «Хотя господин Голядкин проговорил все это (о своей независимости. — М. Б.) донельзя отчетливо, ясно, с уверенностью, взвешивая слова и рассчитывая на вернейший эффект, но между тем с беспокойством, с большим беспокойством, с крайним беспокойством смотрел теперь на Крестьяна Ивановича. Теперь он обратился весь в зрение, и робко, с досадным, тоскливым нетерпением ожидал ответа Крестьяна Ивановича» (I, 220—221).

Во втором приведенном нами отрывке внутреннего диалога замещающие функции второго голоса совершенно ясны. Но, кроме того, здесь проявляется уже и третий голос, просто чужой, перебивающий второй, только замещающий другого, голос. Поэтому здесь наличны явления, совершенно аналогичные разобранным нами в речи Девушкина: чужие, получужие слова и соответствующие акцентные перебои: «Ну, чудо и странность, там говорят, что сиамские близнецы... Ну, да зачем их, сиамских-то? положим, они близнецы,

но ведь и великие люди подчас чужаками смотрели. Даже из истории известно, что знаменитый Суворов пел петухом... Ну, да он там это все из политики; и великие полководцы... да, впрочем, что ж полководцы?» (I, 268). Здесь повсюду, особенно там, где поставлено многоточие, как бы вклиниваются предвосхищаемые чужие реплики. И это место можно было бы развернуть в форме диалога. Но здесь он сложнее. В то время как в речи Девушкина полемизировал с «чужим человеком» один цельный голос, здесь — два голоса: один уверенный, слишком уверенный, другой слишком робкий, во всем уступающий, полностью капитулирующий¹.

Второй, замещающий другого, голос Голядкина, его первый, прячущийся от чужого слова («я как все», «я ничего»), голос, а затем и сдающийся этому чужому слову («я что же, если так, я готов») и, наконец, вечно звенящий в нем чужой голос находятся в таких сложных взаимоотношениях друг с другом, что дают достаточный материал для целой интриги и позволяют построить всю повесть на них одних. Реальное событие, именно неудачное сватовство к Кларе Олсуфьевне, и все привходящие обстоятельства в повести, собственно, не изображаются: они служат лишь толчком для приведения в движение внутренних голосов, они лишь актуализуют и обостряют тот внутренний конфликт, который является подлинным предметом изображения в повести.

Все действующие лица, кроме Голядкина и его двойника, не принимают никакого реального участия в интриге, которая всецело разворачивается в пределах самосознания Голядкина, они подают лишь сырой материал, как бы подбрасывают топливо, необходимое для напряженной работы этого самосознания. Внешняя, намеренно неясная интрига (все главное произошло до начала повести) служит также гвердым, едва прощупывающимся каркасом для внутренней интриги Голядкина. Рассказывает же по-

¹ Правда, зачатки внутреннего диалога были уже и у Девушкина.

весть о том, как Голядкин хотел обойтись без чужого сознания, без признанности другим, хотел обойти другого и утвердить себя сам, и что из этого вышло. «Двойника» Достоевский мыслил как «исповедь»¹ (не в личном смысле, конечно), то есть как изображение такого события, которое совершается в пределах самосознания. «Двойник» — первая драматизованная исповедь в творчестве Достоевского.

В основе интриги лежит, таким образом, попытка Голядкина, ввиду полного непризнания его личности другими, заменить себе самому другого. Голядкин разыгрывает независимого человека; сознание Голядкина разыгрывает уверенность и самодостаточность. Новое, острое столкновение с другим во время званого вечера, когда Голядкина публично выводят, обостряет раздвоение. Второй голос Голядкина перенапрягает себя в отчаяннейшей симуляции самодостаточности, чтобы спасти лицо Голядкина. Слиться с Голядкиным его второй голос не может; наоборот, все больше и больше звучат в нем предательские тона издевки. Он провоцирует и дразнит Голядкина, он сбрасывает маску. Появляется двойник. Внутренний конфликт драматизируется; начинается интрига Голядкина с двойником.

Двойник говорит словами самого Голядкина, никаких новых слов и тонов он с собой не приносит. Вначале он прикидывается прячущимся Голядкиным и Голядкиным сдающим. Когда Голядкин приводит к себе двойника, этот последний выглядит и ведет себя как первый, неуверенный голос во внутреннем диалоге Голядкина («Кстати ли будет, прилично ли будет» и т. п.): «Гость (двойник. — М. Б.) был в крайнем, по-видимому, замешательстве, очень робел, покорно следил за всеми движениями своего хозяина, ловил его взгляды и по ним, казалось, старался угадать его мысли. Что-то униженное, забитое и запу-

¹ Работая над «Неточкой Незвановой», Достоевский пишет брату: «Но скоро ты прочтешь «Неточку Незванову». Это будет исповедь, как *Голядкин*, хотя в другом тоне и роде» («Письма», т. I. М. — Л., Госиздат, 1928, стр. 108).

ганное выражалось во всех жестах его, так что он, если позволит сравнение, довольно походил в эту минуту на того человека, который, за неимением своего платья, оделся в чужое: рукава лезут наверх, талия почти на затылке, а он то поминутно оправляет на себе короткий жилетишко, то виляет бочком и сторонится, то норовит куда-нибудь спрятаться, то заглядывает всем в глаза и прислушивается, не говорят ли чего люди о его обстоятельствах, не смеются ли над ним, не стыдятся ли его, — и краснеет человек, и теряется человек, и страдает амбиция...» (I, 270—271).

Это характеристика прячущегося и стушевывающегося Голядкина. И говорит двойник в тонах и в стиле первого голоса Голядкина. Партию же второго — уверенного и ласково-ободряющего — голоса ведет по отношению к двойнику сам Голядкин, на этот раз как бы всецело сливаясь с этим голосом: «...мы с тобой, Яков Петрович, будем жить как рыба с водой, как братья родные; мы, дружище, будем хитрить, заодно хитрить будем; с своей стороны будем интригу вести в пику им... в пику-то им интригу вести. А им-то ты никому не вверяйся. Ведь я тебя знаю, Яков Петрович, и характер твой понимаю: ведь ты как раз все расскажешь, душа ты правдивая! Ты, брат, сторонись от них всех» (I, 276) ¹.

Но далее роли меняются: предательский двойник усваивает себе тон второго голоса Голядкина, пародийно утрируя его ласковую фамильярность. Уже при ближайшей встрече в канцелярии двойник берет этот тон и выдерживает его до конца повести, сам иной раз подчеркивая тождество выражений своей речи со словами Голядкина (сказанными им во время их первой беседы). Во время одной из их встреч в канцелярии двойник, фамильярно шелкнув Голядкина, «с самой ядовитой и далеко намекающей улыбкой проговорил ему: «Шалишь, братец, Яков Петрович,

¹ Себе самому Голядкин незадолго до этого говорил: «Натура-то твоя такова... сейчас занграешь, обрадовался! Душа ты правдивая!»

шалишь хитрить мы будем с тобой, Яков Петрович, хитрить» (I, 289). Или несколько далее, перед объяснением их с глазу на глаз в кофейной: «Дескать, так и так, душка, — проговорил господин Голядкин-младший, слезая с дрожек и бесстыдно потрепав героя нашего по плечу, — дружище ты этакой; для тебя, Яков Петрович, я готов переулочком (как справедливо в это время вы, Яков Петрович, заметить изволили). Ведь вот плут, право, что захочет, то и делает с человеком!» (I, 337).

Это перенесение слов из одних уст в другие, где они, оставаясь содержательно теми же, меняют свой тон и свой последний смысл, — основной прием Достоевского. Он заставляет своих героев узнавать себя, свою идею, свое собственное слово, свою установку, свой жест в другом человеке, в котором все эти проявления меняют свой целостный и конечный смысл, звучат иначе, как пародия или как издевка¹.

Почти каждый из главных героев Достоевского, как мы уже говорили в свое время, имеет своего частичного двойника в другом человеке или даже в нескольких других людях (Ставрогин и Иван Карамазов). В последнем же произведении своем Достоевский снова вернулся к приему полного воплощения второго голоса, правда на более глубокой и тонкой основе. По своему внешне формальному замыслу диа-

¹ В «Преступлении и наказании» имеется, например, такое буквальное повторение Свидригайловым (частичным двойником Раскольниковом) заветнейших слов Раскольникова, сказанных им Соне, повторение с подмигиванием. Приводим это место полностью:

«— Э-эх! человек недоверчивый! — засмеялся Свидригайлов. — Ведь я сказал, что эти деньги у меня лишние. Ну, а просто, по человечеству, не допускаете, что ль? Ведь не «вошь» же была она (он ткнул пальцем в тот угол, где была усопшая), как какая-нибудь старушонка процентщица. Ну, согласитесь, ну, «Лужину ли, в самом деле, жить и делать мерзости, или ей умирать?» И не помоги я, так ведь «Полечка, например, туда же, по той же дороге пойдет...»

Он проговорил это с видом какого-то *подмигивающего*, веселого плутовства, не спуская глаз с Раскольникова. Раскольников побледнел и похолодел, слыша свои собственные выражения, сказанные Соне» (V, 455).

лог Ивана Карамазова с чертѣм аналогичен с теми внутренними диалогами, которые ведет Голядкин с самим собою и со своим двойником; при всем несходстве в положении и в идеологическом наполнении здесь решается, в сущности, одна и та же художественная задача.

Так развивается интрига Голядкина с его двойником, развивается как драматизованный кризис его самосознания, как драматизованная исповедь. За пределы самосознания действие не выходит, так как действующими лицами являются лишь обособившиеся элементы этого самосознания. Действуют три голоса, на которые разложились голос и сознание Голядкина: его «я для себя», не могущее обойтись без другого и без его признания, его фиктивное «я для другого» (отражение в другом), то есть ~~второй~~ ^{второй} ~~голос~~ ^{голос} ~~Голядкина~~ ^{Голядкина}, и, наконец, не ~~появляющийся~~ ^{появляющийся} его чужой голос, который, однако, вне Голядкина реально не представлен, ибо в произведении нет других равноправных ему героев¹. Получается своеобразная мистерия или, точнее, моралите, где действуют не целые люди, а борющиеся в них духовные силы, но моралите, лишенное всякого формализма и абстрактной аллегоричности.

Но кто же ведет рассказ в «Двойнике»? Какова постановка рассказчика и каков его голос?

И в рассказе мы не найдем ни одного момента, выходящего за пределы самосознания Голядкина, ни одного слова и ни одного тона, какие уже не входили бы в его внутренний диалог с самим собою или в его диалог с двойником. Рассказчик подхватывает слова и мысли Голядкина, слова второго голоса его, усиливает заложенные в них дразнящие и издевательские тона и в этих тонах изображает каждый поступок, каждый жест, каждое движение Голядкина. Мы уже говорили, что второй голос Голядкина путем незаметных переходов сливается с голосом рассказчика; получается впечатление, что рассказ диа-

¹ Другие равноправные сознания появляются лишь в романах.

логически обращен к самому Голядкину, звенит в его собственных ушах, как дразнящий его голос другого, как голос его двойника, хотя формально рассказ обращен к читателю.

Вот как описывает рассказчик поведение Голядкина в самый роковой момент его похождения, когда он незванный старается пробраться на бал к Олсуфию Ивановичу:

«Обратимся лучше к господину Голядкину, единственному, истинному герою весьма правдивой повести нашей.

Дело в том, что он находится теперь в весьма странном, чтобы не сказать более, положении. Он, Господа, тоже здесь, то есть не на бале, но почти что на бале; он, Господа, ничего; он хотя и сам по себе, но в эту минуту стоит на дороге не совсем-то прямой; стоит он теперь — даже странно сказать, — стоит он теперь в сенях, на черной лестнице квартиры Олсуфья Ивановича. Но это ничего, что он тут стоит; он так себе. Он, Господа, стоит в уголку, забившись в местечко хоть не потеплее, но зато потемнее, закрывшись отчасти огромным шкафом и старыми ширмами, между всяким дразгом, хламом и рухлядью, скрываясь до времени и покамест только наблюдая за ходом общего дела в качестве постороннего зрителя. Он, Господа, только наблюдает теперь; он, Господа, тоже ведь может войти... почему же не войти? Стоит только шагнуть, и войдет, и весьма ловко войдет» (I, 239—240).

В построении этого рассказа мы наблюдаем перебой двух голосов, такое же слияние двух реплик, какое мы наблюдали еще в высказываниях Макара Девушкина. Но только здесь роли переменились: здесь как бы реплика чужого человека поглотила в себе реплику героя. Рассказ пестрит словами самого Голядкина: «он ничего», «он сам по себе» и т. д. Но эти слова интонируются рассказчиком с насмешкой, с насмешкой и отчасти с укоризной, обращенной к самому Голядкину, построенной в такой форме, чтобы задевать его за живое и провоцировать. Издева-

тельский рассказ незаметно переходит в речь самого Голядкина. Вопрос «почему же не войти?» принадлежит самому Голядкину, но дан с дразняще-подзадоривающей интонацией рассказчика. Но и эта интонация, в сущности, не чужда сознанию самого Голядкина. Все это может звенеть в его собственной голове, как его второй голос. В сущности, автор в любом месте может поставить кавычки, не изменяя ни тона, ни голоса, ни построения фразы.

Он это и делает несколько дальше:

«Вот он, господа, и выжидает теперь тихомолочки, и выжидает ее ровно два часа с половиною. Отчего ж и не выждать? И сам Виллель выжидал. «Да что тут Виллель! — думал господин Голядкин. — Какой тут Виллель? А вот, как бы мне теперь того... взять да и проникнуть?.. Эх ты, фигурант ты этакой!» (I, 241).

Но почему не поставить кавычки двумя предложениями выше, перед словом «отчего ж» или еще раньше, заменив слова «он, господа» на «Голядка ты этакой» или какое-нибудь иное обращение Голядкина к себе самому? Но, конечно, кавычки поставлены не случайно. Они поставлены так, чтобы сделать переход особенно тонким и нечувствительным. Имя Виллеля появляется в последней фразе рассказчика и в первой фразе героя. Кажется, что слова Голядкина непосредственно продолжают рассказ и отвечают ему во внутреннем диалоге: «И сам Виллель выжидал». — «Да что тут Виллель!» Это действительно распавшиеся реплики внутреннего диалога Голядкина с самим собой: одна реплика ушла в рассказ, другая осталась за Голядкиным. Произошло явление, обратное тому, какое мы наблюдали раньше: перебойному слиянию двух реплик. Но результат тот же: двуголосое перебойное построение со всеми сопутствующими явлениями. И район действия тот же самый: одно самосознание. Только власть в этом сознании захватило вселившееся в него чужое слово.

Приведем еще один пример с такими же зыбкими границами между рассказом и словом героя. Голядкин решил и пробрался наконец в зал, где про-

исходил бал, и очутился перед Кларой Олсуфьевной: «Без всякого сомнения, глазком не мигнув, он с величайшим бы удовольствием провалился в эту минуту сквозь землю; но что сделано было, того не воротишь... Что же было делать? «Не удастся — держись, а удастся — крепись. Господин Голядкин, уж разумеется, был не интригант и лощить паркет сапогами не мастер...» Так уж случилось. К тому же и иезуиты как-то тут подмешались... Но не до них, впрочем, было господину Голядкину!» (I, 242—243).

Это место интересно тем, что здесь собственно грамматически-прямых слов самого Голядкина нет, и поэтому для выделения их кавычками нет основания. Часть рассказа, взятая здесь в кавычки, выделена, по-видимому, по ошибке редактора. Достоевский выделил, вероятно, только поговорку: «Не удастся — держись, а удастся — крепись». Следующая же фраза дана в третьем лице, хотя, разумеется, она принадлежит самому Голядкину. Далее, внутренней речи Голядкина принадлежат и паузы, обозначенные многоточием. Предложения до и после этих многоточий по своим акцентам относятся друг к другу как реплики внутреннего диалога. Две смежные фразы с иезуитами совершенно аналогичны приведенным выше фразам о Виллеле, отделенным друг от друга кавычками.

Наконец, еще один отрывок, где, может быть, допущена противоположная ошибка и не поставлены кавычки там, где грамматически их следовало бы поставить. Выгнанный Голядкин бежит в метель домой и встречает прохожего, который потом оказался его двойником: «Не то, чтоб он боялся недоброго человека, а так, может быть... «Да и кто его знает, этого запоздалого, — промелькнуло в голове господина Голядкина, — может быть, и он то же самое, может быть, он-то тут и самое главное дело, и не даром идет, а с целью идет, дорогу мою переходит и меня задевает» (I, 252).

Здесь многоточие служит разделом рассказа и прямой внутренней речи Голядкина, построенной в первом лице («м о ю д о р о г у», «м е н я з а д е в а е т»).

Но они сливаются здесь настолько тесно, что действительно не хочется ставить кавычки. Ведь и прочесть эту фразу нужно одним голосом, правда внутреннедиалогизованным. Здесь поразительно удачно дан переход из рассказа в речь героя: мы как бы чувствуем волну одного речевого потока, который без всяких плотин и преград переносит нас из рассказа в душу героя и из нее снова в рассказ; мы чувствуем, что движемся, в сущности, в кругу одного сознания.

Можно было бы привести еще очень много примеров, доказывающих, что рассказ является непосредственным продолжением и развитием второго голоса Голядкина и что он диалогически обращен к герою, но и приведенных нами примеров достаточно. Все произведение построено, таким образом, как сплошной внутренний диалог трех голосов в пределах одного разложившегося сознания. Каждый существенный момент его лежит в точке пересечения этих трех голосов и их резкого мучительного перебоя. Употребляя наш образ, мы можем сказать, что это еще не полифония, но уже и не гомофония. Одно и то же слово, идея, явление проводятся уже по трем голосам и в каждом звучат по-разному. Одна и та же совокупность слов, тонов, внутренних установок проводится через внешнюю речь Голядкина, через речь рассказчика и через речь двойника, причем эти три голоса повернуты лицом друг к другу, говорят не друг о друге, а друг с другом. Три голоса поют одно и то же, но не в унисон, а каждый ведет свою партию.

Но пока эти голоса еще не стали вполне самостоятельными, реальными голосами, тремя полноправными сознаниями. Это произойдет лишь в романах Достоевского. Монологического слова, довлеющего только себе и своему предмету, нет в «Двойнике». Каждое слово диалогически разложено, в каждом слове перебой голосов, но подлинного диалога неслиянных сознаний, какой появится потом в романах, здесь еще нет. Здесь есть уже зачаток контрапункта: он намечается в самой структуре слова. Те анализы, какие мы давали, как бы уже контрапунктические

анализы (говоря образно, конечно). Но эти новые связи еще не вышли за пределы монологического материала.

В ушах Голядкина несмолкаемо звенит провоцирующий и издевающийся голос рассказчика и голос двойника. Рассказчик кричит ему в ухо его собственные слова и мысли, но в ином, безнадежно чужом, безнадежно осуждающем и издевательском тоне. Этот второй голос есть у каждого героя Достоевского, а в последнем его романе, как мы говорили, он снова принимает форму самостоятельного существования. Черт кричит в ухо Ивану Карамазову его же собственные слова, издевательски комментируя его решение признаться на суде и повторяя чужим тоном его заветные мысли. Мы оставляем в стороне самый диалог Ивана с чертом, ибо принципы подлинного диалога займут нас в дальнейшем. Но мы приведем непосредственно следующий за этим диалогом возбужденный рассказ Ивана Алеше. Его структура аналогична разобранным нами структуре «Двойника». Здесь тот же принцип сочетания голосов, хотя, правда, все здесь глубже и сложнее. В этом рассказе Иван свои собственные мысли и решения проводит сразу по двум голосам, передает в двух разных тональностях. В приведенном отрывке мы пропускаем реплики Алеши, ибо его реальный голос еще не укладывается в нашу схему. Нас интересует пока лишь внутриатомный контрапункт голосов, сочетание их лишь в пределах одного разложившегося сознания (то есть микродиалог).

«— Дразнил меня! И знаешь, ловко, ловко: «Совесть! Что совесть? Я сам ее делаю. Зачем же я мучаюсь? По привычке. По всемирной человеческой привычке за семь тысяч лет. Так отвыкнем и будем боги». Это он говорил, это он говорил!..

— Да, но он зол. Он надо мной смеялся. Он был дерзок, Алеша, — с содроганием обиды проговорил Иван. — Но он клеветал на меня, он во многом клеветал. Лгал мне же на меня же в глаза. «О, ты идешь совершить подвиг добродетели, объявишь, что убил отца, что лакей по твоему наущению убил отца»..

— Это он говорит, он, а он это знает. «Ты идешь совершить подвиг добродетели, а в добродетель-то и не веришь — вот что тебя злит и мучает, вот отчего ты такой мстительный». Это он мне про меня говорил, а он знает, что говорит...

— Нет, он умеет мучить, он жесток, — продолжал, не слушая, Иван. — Я всегда предчувствовал, зачем он приходит. «Пусть, говорит, ты шел из гордости, но все же была и надежда, что уличат Смердякова и сошлют в каторгу, что Митю оправдают, а тебя осудят лишь *нравственно* (слышишь, он тут смеялся!), а другие так и похвалят. Но вот умер Смердяков, повесился — ну и кто ж тебе там на суде теперь-то одному поверит? А ведь ты идешь, идешь, ты все-таки пойдешь, ты решил, что пойдешь. Для чего же ты идешь после этого?» Это страшно, Алеша, я не могу выносить таких вопросов. Кто смеет мне задавать такие вопросы!» (X, 184—185).

Все лазейки мысли Ивана, все его оглядки на чужое слово и на чужое сознание, все его попытки обойти это чужое слово, заместить его в своей душе собственным самоутверждением, все оговорки его совести, создающие перебой в каждой его мысли, в каждом слове и переживании, стягиваются, сгущаются здесь в законченные реплики черта. Между словами Ивана и репликами черта разница не в содержании, а лишь в тоне, лишь в акценте. Но эта перемена акцента меняет весь их последний смысл. Черт как бы переносит в главное предложение то, что у Ивана было лишь в придаточном и произносилось вполголоса и без самостоятельного акцента, а содержание главного делает безакцентным придаточным предложением. Оговорка Ивана к главному мотиву решения у черта превращается в главный мотив, а главный мотив становится лишь оговоркой. В результате получается сочетание голосов глубоко напряженное и до крайности событийное, но в то же время не опирающееся ни на какое содержательно-сюжетное противостояние.

Но, конечно, эта полная диалогизация самосознания Ивана, как и всегда у Достоевского, подготовле-

на исподволь. Чужое слово постепенно и вкрадчиво проникает в сознание и в речь героя: там в виде паузы, где ей не следует быть в монологически уверенной речи, там в виде чужого акцента, изломавшего фразу, там в виде ненормально повышенного, утрированного или надрывного собственного тона и т. п. От первых слов и всей внутренней установки Ивана в келье Зосимы через беседы его с Алешей, с отцом и, особенно, со Смердяковым до отъезда в Чермашню и, наконец, через три свидания со Смердяковым после убийства тянется этот процесс постепенного диалогического разложения сознания Ивана, процесс более глубокий и идеологически усложненный, чем у Голядкина, но по своей структуре вполне ему аналогичный.

Нашептывание чужим голосом в ухо героя его собственных слов с перемещенным акцентом и результирующее неповторимо своеобразное сочетание разнонаправленных слов и голосов в одном слове, в одной речи, пересечение двух сознаний в одном сознании — в той или иной форме, в той или иной степени, в том или ином идеологическом направлении — есть в каждом произведении Достоевского. Это контрапунктическое сочетание разнонаправленных голосов в пределах одного сознания служит для него и тою основой, той почвой, на которой он вводит и другие реальные голоса. Но к этому мы обратимся позже. Здесь же нам хочется привести одно место из Достоевского, где он с поразительной художественной силой дает музыкальный образ разобранному нами взаимоотношению голосов. Страница из «Подростка», которую мы приводим, тем более интересна, что Достоевский, за исключением этого места, в своих произведениях почти никогда не говорит о музыке.

Тришатов рассказывает подростку о своей любви к музыке и развивает перед ним замысел оперы: «Послушайте, любите вы музыку? Я ужасно люблю. Я вам сыграю что-нибудь, когда к вам приду. Я очень хорошо играю на фортепьяно и очень долго учился. Я серьезно учился. Если б я сочинял оперу, то, знае-

те, я бы взял сюжет из «Фауста». Я очень люблю эту тему. Я все создаю сцену в соборе, так, в голове только воображаю. Готический собор, внутренность, хоры, гимны, входит Гретхен, и, знаете — хоры средневековые, чтоб так и слышался пятнадцатый век. Гретхен в тоске, сначала речитатив, тихий, но ужасный, мучительный, а хоры гремят мрачно, строго, безучастно:

Dies irae, dies illa!

И вдруг — голос дьявола, песня дьявола. Он невидим, одна лишь песня, рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое — как-нибудь так это сделать. Песня длинная, неустанная, это — тенор. Начинает тихо; нежно: «Помнишь, Гретхен, как ты, еще невинная, еще ребенком, приходила с твоей мамой в этот собор и лепетала молитвы по старой книге?» Но песня все сильнее, все страстнее, стремительнее; ноты выше: в них слезы, тоска безустанная, безвыходная и, наконец, отчаяние: «Нет прощения, Гретхен, нет здесь тебе прощения!» Гретхен хочет молиться, но из груди ее рвутся лишь крики — знаете, когда судорога от слез в груди, — а песня сатаны все не умолкает, все глубже вонзается в душу, как острое, все выше — и вдруг обрывается почти криком: «Конец всему, проклята!» Гретхен падает на колена, сжимает перед собой руки — и вот тут ее молитва, что-нибудь очень краткое, полуречитатив, но наивное, безо всякой отделки, что-нибудь в высшей степени средневековое, четыре стиха, всего только четыре стиха — у Страделлы есть несколько таких нот — и с последней нотой обморок! Смятение. Ее поднимают, несут — и тут вдруг громовый хор. Это — как бы удар голосов, хор вдохновенный, победоносный, подавляющий, что-нибудь вроде нашего Дори-но-си-ма чин-ми — так, чтоб все потряслось на основаниях, и все переходит в восторженный, ликующий всеобщий возглас: *Hosanna!* — Как бы крик всей вселенной, а ее несут, несут, и вот тут опустить занавес!» (VIII, 482—483).

Часть этого музыкального замысла, но в форме литературных произведений, бесспорно, осуществлял Достоевский, и осуществлял неоднократно на разнообразном материале¹.

Однако вернемся к Голядкину, с ним мы еще не покончили; точнее, не покончили еще со словом рассказчика. С совершенно другой точки зрения — именно с точки зрения лингвистической стилистики — аналогичное нашему определению рассказа в «Двойнике» дает В. Виноградов в статье «Стиль петербургской поэмы «Двойник»².

Вот основное утверждение В. Виноградова:

«Внесением «словечек» и выражений голядкинской речи в повествовательный сказ достигается тот эффект, что время от времени за маской рассказчика начинает представляться скрытым сам Голядкин, повествующий о своих приключениях. В «Двойнике» сближение разговорной речи г. Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще оттого, что в косвенной речи голядкинский стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора. А так как Голядкин говорит одно и то же не только языком своим, но и взглядом,

¹ В романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» очень многое навеяно Достоевским, притом именно полифонизмом Достоевского. Приведу отрывок из описания одного из произведений композитора Адриана Леверкюна, очень близкого к «музыкальной идее» Тришатова: «Адриан Леверкюн всегда велик в искусстве делать одинаковое неодинаковым... Так и здесь, — но нигде это его искусство не было таким глубоким, таким таинственным и великим. Всякое слово, содержащее идею «перехода», превращения в мистическом смысле, стало быть, пресуществления, — трансформация, трансфигурация, — вполне здесь уместно. Правда, предшествующие кошмары полностью перекомпонованы в этом необычайном детском хоре, в нем совершенно другая инструментовка, другие ритмы, но в пронзительно-звонкой ангельской музыке сфер нет ни одной ноты, которая, в строгом соответствии, не встретила бы в хохоте ада» (Томас Манн. Доктор Фаустус. М., Издательство иностранной литературы, 1959, стр. 440—441).

² Впервые на эту отмеченную нами особенность рассказа «Двойника» указал Белинский, но объяснения ей не дал.

видом, жестами и движениями, то вполне понятно, что почти все описания (многозначительно указывающие на «всегдашнее обыкновение» г. Голядкина) пестрят не отмечаемыми цитатами из его речей».

Приведя ряд примеров совпадения речи рассказчика с речью Голядкина, В. Виноградов продолжает:

«Количество выписок можно бы значительно умножить, но и сделанные, представляя собою комбинацию самоопределений господина Голядкина с мелкими словесными штрихами стороннего наблюдателя, достаточно ярко подчеркивают мысль, что «петербургская поэма», по крайней мере во многих частях, выливается в форму рассказа о Голядкине его «двойника», то есть «человека с его языком и понятиями». В применении этого новаторского приема и крылась причина неуспеха «Двойника»¹.

Весь произведенный В. Виноградовым анализ тонок и основателен, и выводы его верны, но он остается, конечно, в пределах принятого им метода, а в эти-то пределы как раз и не вмещается самое главное и существенное.

В. Виноградов, как нам кажется, не мог усмотреть действительного своеобразия синтаксиса «Двойника», ибо синтаксический строй здесь определяется не сказом самим по себе и не чиновническим разговорным диалектом или канцелярской фразеологией официального характера, а прежде всего столкновением и перебоем разных акцентов в пределах одного синтаксического целого, то есть именно тем, что это целое, будучи одним, вмещает в себя акценты двух голосов. Не понята и не указана, далее, диалогическая обращенность рассказа к Голядкину, проявляющаяся в очень ярких внешних признаках, например в том, что первая фраза речи Голядкина сплошь да рядом является очевидной репликой на предшествующую ей фразу рассказа. Не понята, наконец,

¹ См. «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М. — Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 241, 242.

Основная связь рассказа с внутренним диалогом Голядкина: ведь рассказ вовсе не воспроизводит речь Голядкина вообще, а непосредственно продолжает лишь речь его второго голоса.

Вообще, оставаясь в пределах лингвистической стилистики, к собственному художественному заданию стиля подойти нельзя. Ни одно формально-лингвистическое определение слова не покрывает его художественных функций в произведении. Подлинные стилеобразующие факторы остаются вне кругозора лингвистической стилистики.

В стиле рассказа в «Двойнике» есть еще одна очень существенная черта, также верно отмеченная В. Виноградовым, но не объясненная им. «В повествовательном сказе, — говорит он, — преобладают моторные образы, и основной стилистический прием его — регистрация движений независимо от их повторяемости»¹.

Действительно, рассказ с утомительнейшей точностью регистрирует все мельчайшие движения героя, не скупясь на бесконечные повторения. Рассказчик словно прикован к своему герою, не может отойти от него на должную дистанцию, чтобы дать резюмирующий и цельный образ его поступков и действий. Такой обобщающий образ лежал бы уже вне кругозора самого героя, и вообще такой образ предполагает какую-то устойчивую позицию вовне. Этой позиции нет у рассказчика, у него нет необходимой перспективы для художественно завершающего охвата образа героя и его поступков в целом².

Эта особенность рассказа в «Двойнике» с известными видоизменениями сохраняется и на протяжении всего последующего творчества Достоевского. Рассказ Достоевского всегда рассказ без перспективы. Употребляя искусствоведческий термин, мы можем сказать, что у Достоевского нет «далевого образа»

¹ «Ф. М. Достоевский. Статьи и материалы», сб. I, под ред. А. С. Долинина. М. — Л., изд-во «Мысль», 1922, стр. 248.

² Этой перспективы нет даже для обобщающего «авторского» построения косвенной речи героя.

героя и события. Рассказчик находится в непосредственной близости к герою и к совершающемуся событию, и с этой максимально приближенной, бесперспективной точки зрения он и строит изображение их. Правда, хроникеры Достоевского пишут свои записки уже после окончания всех событий и будто бы с известной временной перспективой. Рассказчик «Бесов», например, очень часто говорит: «теперь, когда все это уже кончилось», «теперь, когда мы вспоминаем все это» и т. п., но на самом деле рассказ свой он строит без всякой сколько-нибудь существенной перспективы.

Однако, в отличие от рассказа в «Двойнике», поздние рассказы Достоевского вовсе не регистрируют мельчайших движений героя, нисколько не растянуты и совершенно лишены всяких повторений. Рассказ Достоевского позднего периода краток, сух и даже несколько абстрактен (особенно там, где он дает осведомление о предшествовавших событиях). Но эта краткость и сухость рассказа, «иногда до Жиль-Блаза», определяется не перспективой, а, наоборот, отсутствием перспективы. Такая нарочитая бесперспективность предопределяется всем замыслом Достоевского, ибо, как мы знаем, твердый, завершённый образ героя и события заранее исключен из этого замысла.

Но вернемся еще раз к рассказу в «Двойнике». Рядом с уже объясненным нами отношением его к речи героя мы замечаем в нем и иную пародийную направленность. В рассказе «Двойника», как и в письмах Девушкина, наличны элементы литературной пародии.

Уже в «Бедных людях» автор пользовался голосом своего героя для преломления в нем пародийных замыслов. Этого он достигал различными путями: пародии или просто вводились в письма Девушкина с сюжетной мотивировкой (отрывки из сочинений Ротозяева: пародии на великосветский роман, на исторический роман того времени и, наконец, на натуральную школу), или пародийные штрихи давались в самом построении повести (например, «Тереза и

Фальдони»). Наконец, в повесть введена прямо преломленная в голосе героя полемика с Гоголем, полемика, пародийно окрашенная (чтение «Шинели» и возмущенная реакция на нее Девушкина. В последующем эпизоде с генералом, помогающим герою, дано скрытое противопоставление эпизоду со «значительным лицом» в «Шинели» Гоголя)¹.

В «Двойнике» в голосе рассказчика преломлена пародийная стилизация «высокого стиля» из «Мертвых душ»; и вообще по всему «Двойнику» рассеяны пародийные и полупародийные реминисценции различных произведений Гоголя. Должно отметить, что эти пародийные тона рассказа непосредственно сплетаются с передразниванием Голядкина.

Введение пародийного и полемического элемента в рассказ делает его более многоголосым, перебойным, не довлеющим себе и своему предмету. С другой стороны, литературная пародия усиливает элемент литературной условности в слове рассказчика, что еще более лишает его самостоятельности и завершающей силы по отношению к герою. И в последующем творчестве элемент литературной условности и обнажение его в той или иной форме всегда служили большему усилению прямой полноты и самостоятельности позиции героя. В этом смысле литературная условность не только не понижала, по замыслу Достоевского, содержательной значительности и идейности его романа, но, наоборот, должна была повышать ее (как, впрочем, и у Жан-Поля и даже у Стерна). Разрушение обычной монологической установки в творчестве Достоевского приводило его к тому, что одни элементы этой обычной монологической установки он вовсе исключал из своего построения, другие тщательно нейтрализовал. Одним из средств этой нейтрализации и служила литературная условность, то есть введение в рассказ или в прин-

¹ О литературных пародиях и о литературной полемике в «Бедных людях» очень ценные историко-литературные указания даны в статье В. Виноградова в сборнике «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л., «Сеятель», 1924.

ципы построения условного слова: стилизованного или пародийного¹.

Что касается диалогической обращенности рассказа к герою, то в последующем творчестве Достоевского эта особенность, конечно, осталась, но видоизменилась, усложнилась и углубилась. Уже не каждое слово рассказчика обращено здесь к герою, а рассказ в его целом, самая установка рассказа. Речь же внутри рассказа в большинстве случаев суха и тускла: «протокольный стиль» — ее лучшее определение. Но протокол-то в целом в своей основной функции — изолирующий и провоцирующий протокол, обращенный к герою, говорящий как бы ему, а не о нем, но только всей своей массой, а не отдельными элементами ее. Правда, и в позднейшем творчестве отдельные герои освещались в непосредственно пародирующем и дразнящем их стиле, звучащем как утрированная реплика их внутреннего диалога. Так, например, построен рассказ в «Бесах» в отношении к Степану Трофимовичу, но только в отношении к нему. Отдельные нотки такого дразнящего стиля рассеяны и в других романах. Есть они и в «Братьях Карамазовых». Но в общем они значительно ослаблены. Основная тенденция Достоевского в поздний период его творчества: сделать стиль и тон сухим и точным, нейтрализовать его. Но всюду, где преобладающий протокольно-сухой, нейтрализованный рассказ сменяется резко акцентированными ценностно окрашенными тонами, эти тона во всяком случае диалогически обращены к герою и родились из реплики его возможного внутреннего диалога с самим собой.



От «Двойника» мы сразу переходим к «Запискам из подполья», минуя весь ряд предшествующих им произведений.

«Записки из подполья» — исповедальная Icher-

¹ Все эти стилистические особенности связаны также с карнавальной традицией и с редуцированным амбивалентным смешком

zählung. Первоначально это произведение должно было быть озаглавлено «Исповедь»¹. Это действительно подлинная исповедь. Конечно, «исповедь» мы здесь понимаем не в личном смысле. Замысел автора здесь преломлен, как и во всякой Icherzählung; это не личный документ, а художественное произведение.

В исповеди «человека из подполья» нас прежде всего поражает крайняя и острая внутренняя диалогизация: в ней буквально нет ни одного монологически твердого, неразложенного слова. Уже с первой фразы речь героя начинает корчиться, ломаться под влиянием предвосхищаемого чужого слова, с которым он с первого же шага вступает в напряженнейшую внутреннюю полемику.

«Я человек больной... Я злой человек. Непривлекательный я человек». Так начинается исповедь. Знаменательно многоточие и резкая перемена тона после него. Герой начал с несколько жалобного тона «я человек больной», но тотчас же обозлился за этот тон: точно он жалуется и нуждается в сострадании, ищет этого сострадания у другого, нуждается в другом! Здесь и происходит резкий диалогический поворот, типичный акцентный излом, характерный для всего стиля «Записок»: герой как бы хочет сказать: вы, может быть, вообразили по первому слову, что я ищу вашего сострадания, так вот вам: я злой человек. Непривлекательный я человек!

Характерно нарастание отрицательного тона (назло другому) под влиянием предвосхищенной чужой реакции. Подобные изломы всегда приводят к нагромождению все усиливающихся бранных или — во всяком случае — не угодных другому слов, например:

«Дальше сорока лет жить неприлично, пошло, безнравственно! Кто живет дольше сорока лет, — отвечайте искренно, честно? Я вам скажу, кто живет: дураки и негодяи живут. Я всем старцам это в глаза

¹ С таким заглавием «Записки из подполья» были первоначально анонсированы Достоевским во «Времени».

скажу, всем этим почтенным старцам, всем этим сребровласым и благоухающим старцам! Всему свету в глаза скажу! Я имею право так говорить, потому что сам до шестидесяти лет доживу. До семидесяти лет проживу! До восьмидесяти лет проживу!.. Пойдите! Дайте дух перевести...» (IV, 135).

В первых словах иповеди внутренняя полемика с другим скрыта. Но чужое слово присутствует незримо, изнутри определяя стиль речи. Однако уже в середине первого абзаца полемика прорывается в открытую: предвосхищаемая чужая реплика внедряется в рассказ, правда пока еще в ослабленной форме. «Нет-с, я не хочу лечиться от злости. Вот вы этого, наверно, не изволите понимать. Ну-с, а я понимаю».

В конце третьего абзаца налицо уже очень характерное предвосхищение чужой реакции: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то перед вами раскаиваюсь, что я в чем-то у вас прощения прошу?.. Я уверен, что вам это кажется... А впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

В конце следующего абзаца находится уже приведенный нами полемический выпад против «почтенных старцев». Следующий за ним абзац прямо начинается с предвосхищения реплики на предыдущий абзац: «Наверно, вы думаете, господа, что я вас смешить хочу? Ошиблись и в этом. Я вовсе не такой развеселый человек, как вам кажется или как вам, может быть, кажется; впрочем, если вы, раздраженные всей этой болтовней (а я уже чувствую, что вы раздражены), вздумаете спросить меня: кто ж я таков именно? — то я вам отвечу: я один коллежский асессор».

Следующий абзац опять кончается предвосхищенной репликой: «Бьюсь об заклад, вы думаете, что я пишу все это из форсу, чтоб поострить на счет деятелей, да еще из форсу дурного тона гремлю саблей, как мой офицер».

В дальнейшем подобные концовки абзацев ста-

новятся реже, но все же все основные смысловые разделы повести заостряются к концу открытым предвосхищением чужой реплики.

Таким образом, весь стиль повести находится под сильнейшим, всеопределяющим влиянием чужого слова, которое или действует на речь скрыто изнутри, как в начале повести, или, как предвосхищенная реплика другого, прямо внедряется в ее ткань, как в приведенных нами концовках. В повести нет ни одного слова, довлеющего себе и своему предмету, то есть ни одного монологического слова. Мы увидим, что это напряженное отношение к чужому сознанию у «человека из подполья» осложняется не менее напряженным диалогическим отношением к себе самому. Но сначала дадим краткий структурный анализ предвосхищения чужих реплик.

Это предвосхищение обладает своеобразную структурную особенность: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово. Это последнее слово должно выражать полную независимость героя от чужого взгляда и слова, совершенное равнодушие его к чужому мнению и чужой оценке. Больше всего он боится, чтобы не подумали, что он раскаивается перед другим, что он просит прощенья у другого, что он смиряется перед его суждением и оценкой, что его самоутверждение нуждается в утверждении и признании другим. В этом направлении он и предвосхищает чужую реплику. Но именно этим предвосхищением чужой реплики и ответом на нее он снова показывает другому (и себе самому) свою зависимость от него. Он боится, как бы другой не подумал, что он боится его мнения. Но этой боязнью он как раз и показывает свою зависимость от чужого сознания, свою неспособность успокоиться на собственном самоопределении. Своим опровержением он как раз подтверждает то, что хотел опровергнуть, и сам это знает. Отсюда тот безвыходный круг, в который попадает самосознание и слово героя: «Уж не кажется ли вам, господа, что я теперь в чем-то пред вами раскаиваюсь?.. Я уверен,

что вам это кажется... а впрочем, уверяю вас, мне все равно, если и кажется...»

Во время кутежа, обиженный своими товарищами, «человек из подполья» хочет показать, что не обращает на них никакого внимания: «Я презрительно улыбался и ходил по другую сторону комнаты, прямо против дивана, вдоль стены, от стола до печки и обратно. Всеми силами я хотел показать, что могу и без них обойтись; а между тем нарочно стучал сапогами, становясь на каблуки. Но все было напрасно. Они-то и не обращали внимания» (IV, 199).

При этом герой из подполья отлично все это знает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное *perpetuum mobile* его внутренней полемики с другим и с самим собою, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третью и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед.

Вот пример такого безысходного *perpetuum mobile* диалогизованного самосознания:

«Вы скажете, что пошло и подло выводить все это (мечты героя. — М. Б.) теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено... Не все же происходило на озере Комо. А, впрочем, вы правы; действительно, и пошло и подло. А подлее всего то, что я теперь начал перед вами оправдываться. А еще подлее то, что я делаю теперь это замечание. Да довольно, впрочем, а то ведь никогда и не кончишь; все будет одно другого подлее...» (IV, 181).

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико. Но в последующих произведениях это проти-

Востояние нигде не дано в такой обнаженной и абстрактно-отчетливой, можно прямо сказать — математической форме¹.

Вследствие такого отношения «человека из подполья» к чужому сознанию и его слову — исключительной зависимости от него и вместе с тем крайней враждебности к нему и неприятию его суда — рассказ его приобретает одну в высшей степени существенную художественную особенность. Это — нарочитое и подчиненное особой художественной логике неблагообразие его стиля. Его слово не красуется и не может красоваться, ибо не перед кем ему красоваться. Ведь оно не довлеет наивно себе самому и своему предмету. Оно обращено к другому и к самому говорящему (во внутреннем диалоге с самим собой). И в том и в другом направлении оно менее всего хочет красоваться и быть «художественным» в обычном смысле этого слова. В отношении к другому оно стремится быть нарочито неизящным, быть «назло» ему и его вкусам во всех отношениях. Но и по отношению к самому говорящему оно занимает ту же позицию, ибо отношение к себе неразрывно сплетено с отношением к другому. Поэтому слово подчеркнуто цинично, рассчитанно цинично, хотя и с надрывом. Оно стремится к юродству, юродство же есть своего рода форма, своего рода эстетизм, но как бы с обратным знаком.

Вследствие этого прозаизм в изображении своей внутренней жизни достигает крайних пределов. По своему материалу, по своей теме первая часть «Записок из подполья» лирична. С точки зрения формальной это такая же прозаическая лирика душевных и духовных исканий и душевной невоплощенности, как, например, «Призраки» или «Довольно» Тургенева, как всякая лирическая страница исповедальной *Icherzählung*, как страница из «Вертера». Но это своеобразная лирика, аналогичная лирическому выражению зубной боли.

¹ Это объясняется жанровыми особенностями «Записок из подполья» как «Меняпповой сатиры».

О таком выражении зубной боли, выражении с внутреннеполемической установкой на слушателя и самого страдающего, говорит сам герой из подполья, и говорит, конечно, не случайно. Он предлагает прислушаться к стонам «образованного человека XIX столетия», страдающего зубной болью, на второй или на третий день болезни. Он старается раскрыть своеобразное сладострастие в циническом выражении этой боли, выражении перед «публикой».

«Стоны его становятся какие-то скверные, пакостно-злые и продолжаются по целым дням и ночам. И ведь знает сам, что никакой себе пользы не принесет стопами; лучше всех знает, что он только напрасно себя и других надрывает и раздражает; знает, что даже и публика, перед которой он старается, и все семейство его уже прислушались к нему с омерзением, не верят ему ни на грош и понимают про себя, что он мог бы иначе, проще стонать, без рулад и без вывертов, а что он только так со злости, с ехидства балуется. Ну так вот в этих-то всех сознаниях и позорах и заключается сладострастие. «Дескать, я вас беспокою, сердце вам надрываю, всем в доме спать не даю. Так вот не спите же, чувствуйте же и вы каждую минуту, что у меня зубы болят. Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан. Ну так пусть же! Я очень рад, что вы меня раскусили. Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...» (IV, 144).

Конечно, подобное сравнение построения исповеди «человека из подполья» с выражением зубной боли само лежит в пародийно-утрирующем плане и в этом смысле цинично. Но установка по отношению к слушателю и к самому себе в этом выражении зубной боли «в руладах и вывертах» все же очень верно отражает установку самого слова в исповеди, хотя, повторяем, отражает не объективно, а в дразнящем пародийно-утрирующем стиле, как рассказ «Двойника» отражал внутреннюю речь Голядкина.

Разрушение своего образа в другом, загрязнение

Его в другом, как последняя отчаянная попытка освободиться от власти над собой чужого сознания и пробиться к себе самому для себя самого, — такова действительно установка всей исповеди «человека из подполья». Поэтому он и делает свое слово о себе нарочито безобразным. Он хочет убить в себе всякое желание казаться героем в чужих глазах (и в своих собственных): «Я для вас уж теперь не герой, каким прежде хотел казаться, а просто гаденький человек, шенапан...»

Для этого необходимо вытравить из своего слова все эпические и лирические тона, «героизующие» тона, сделать его цинически объективным. Трезво-объективное определение себя без утрировки и издевки для героя из подполья невозможно, ибо такое трезво-прозаическое определение предполагало бы слово без оглядки и слово без лазейки; но ни того, ни другого нет на его словесной палитре. Правда, он все время старается пробиться к такому слову, пробиться к духовной трезвости, но путь к ней лежит для него через цинизм и юродство. Он и не освободился от власти чужого сознания и не признал над собой этой власти¹, пока он только борется с ней, озлобленно полемизирует, не в силах принять ее, но и не в силах отвергнуть. В стремлении растоптать свой образ и свое слово в другом и для другого звучит не только желание трезвого самоопределения, но и желание насолить другому; это и заставляет его пересаливать свою трезвость, издевательски утрируя ее до цинизма и юродства: «Вам скверно слушать мои подленькие стоны? Ну так пусть скверно; вот я вам сейчас еще скверней руладу сделаю...»

Но слово о себе героя из подполья — не только слово с оглядкой, но, как мы сказали, и слово с лазейкой. Влияние лазейки на стиль его исповеди настолько велико, что этот стиль нельзя понять, не учтя ее формального действия. Слово с лазейкой вообще имеет громадное значение в творчестве Достоевского,

¹ Такое признание, по Достоевскому, также успокоило бы его слово и очистило бы его.

особенно в его позднем творчестве. Здесь мы уже переходим к другому моменту построения «Записок из подполья»: к отношению героя к себе самому, к его внутреннему диалогу с самим собой, который на протяжении всего произведения сплетается и сочетается с его диалогом с другим.

Что же такое лазейка сознания и слова?

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, окончательный смысл своего слова. Если слово оставляет такую лазейку, то это неизбежно должно отразиться на его структуре. Этот возможный иной смысл, то есть оставленная лазейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку.

Например, исповедальное самоопределение с лазейкой (самая распространенная форма у Достоевского) по своему смыслу является последним словом о себе, окончательным определением себя, но на самом деле оно внутренне рассчитывает на ответную противоположную оценку себя другим. Кающийся и осуждающий себя на самом деле хочет только спровоцировать похвалу и приятие другого. Осуждая себя, он хочет и требует, чтобы другой оспаривал его самоопределение, и оставляет лазейку на тот случай, если другой вдруг действительно согласится с ним, с его самоосуждением, и не использует своей привилегии другого.

Вот как передает свои «литературные» мечты герой из подполья.

«Я, например, над всеми торжествую; все, разумеется, во прахе и принуждены добровольно признать все мои совершенства, а я всех их прощаю. Я влюбляюсь, будучи знаменитым поэтом и камергером; получаю несметные миллионы и тотчас же жертвую их на род человеческий и тут же исповываюсь перед всем народом в моих позорах, которые, разумеется, не просто позоры, а заключают в себе чрезвычайно

много «прекрасного и высокого», чего-то манфредовского. Все плачут и целуют меня (иначе что же бы они были за болваны), а я иду босой и голодный проповедывать новые идеи и разбиваю ретроградов под Аустерлицем» (IV, 181).

Здесь он иронически рассказывает про свои мечты о подвигах с лазейкой и об исповеди с лазейкой. Он пародийно освещает эти мечты. Но следующими своими словами он выдает, что и это его покаянное признание о мечтах — тоже с лазейкой и что он сам готов найти в этих мечтах и в самом признании о них кое-что, если не манфредовское, то все же из области «прекрасного и высокого», если другой вздумает согласиться с ним, что они действительно только подлы и пошлы: «Вы скажете, что пошло и подло выводить все это теперь на рынок, после стольких упоений и слез, в которых я сам признался. Отчего же подло-с? Неужели вы думаете, что я стыжусь всего этого и что все это было глупее хотя чего бы то ни было в вашей, господа, жизни? И к тому же поверьте, что у меня кой-что было вовсе не дурно составлено...»

Это уже приводившееся нами место уходит в дурную бесконечность самосознания с оглядкой.

Лазейка создает особый тип фиктивного последнего слова о себе с незакрытым тоном, навязчиво заглядывающего в чужие глаза и требующего от другого искреннего опровержения. Мы увидим, что особо резкое выражение слово с лазейкой получило в исповеди Ипполита, но оно, в сущности, в той или иной степени присуще всем исповедальным самовысказываниям героев Достоевского¹. Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе. Герой не

¹ Исключения будут указаны ниже.

знает, чье мнение, чье утверждение в конце концов его окончательное суждение: его ли собственное, покаянное и осуждающее, или, наоборот, желаемое и вынуждаемое им мнение другого, приемлющее и оправдывающее его. Почти на одном этом мотиве построен, например, весь образ Настасьи Филипповны. Считая себя виновной, падшей, она в то же время считает, что другой, как другой, должен ее оправдывать и не может считать ее виновной. Она искренне спорит с оправдывающим ее во всем Мышкиным, но так же искренне ненавидит и не принимает всех тех, кто согласен с ее самоосуждением и считает ее падшей. В конце концов Настасья Филипповна не знает и своего собственного слова о себе: считает ли она действительно сама себя падшей или, напротив, оправдывает себя? Самоосуждение и самооправдание, распределенные между двумя голосами — я осуждаю себя, другой оправдывает меня, — но предвосхищенные одним голосом, создают в нем перебой и внутреннюю двойственность. Предвосхищаемое и требуемое оправдание другим сливается с самоосуждением, и в голосе начинают звучать оба тона сразу с резкими переборами и с внезапными переходами. Таков голос Настасьи Филипповны, таков стиль ее слова. Вся ее внутренняя жизнь (как увидим, так же и жизнь внешняя) сводится к исканию себя и своего нерасколотого голоса за этими двумя вселившимися в нее голосами.

«Человек из подполья» ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. Он не может до конца слиться с самим собою в единый монологический голос, всецело оставив чужой голос вне себя (каков бы он ни был, без лазейки), ибо, как и у Голядкина, его голос должен также нести функцию замещения другого. Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена.

Но именно поэтому так органически и так адекватно герою заканчивает свое произведение Достоевский, заканчивает именно тем, что выдвигает заложенную в записках своего героя тенденцию к внутренней бесконечности. «Но довольно; не хочу я больше писать «из Подполья»...

Впрочем, здесь еще не кончаются «записки» этого парадоксалиста. Он не выдержал и продолжал далее. Но нам тоже кажется, что здесь можно и остановиться» (IV, 244).

В заключение отметим еще две особенности «человека из подполья». Не только слово, но и лицо у него с оглядкой и с лазейкой и со всеми проистекающими отсюда явлениями. Интерференция, перебой голосов, как бы проникает в его тело, лишая его самодовления и односмысленности. «Человек из подполья» ненавидит свое лицо, ибо и в нем чувствует власть другого над собою, власть его оценок и его мнений. Он сам глядит на свое лицо чужими глазами, глазами другого. И этот чужой взгляд перебойно сливается с его собственным взглядом и создает в нем своеобразную ненависть к своему лицу:

«Я, например, ненавидел свое лицо, находил, что оно гнусно, и даже подозревал, что в нем есть какое-то подлое выражение, и потому каждый раз, являясь в должность, мучительно старался держать себя как можно независимее, чтоб не заподозрили меня в подлости, а лицом выражать как можно более благородства. «Пусть уж будет и некрасивое лицо,— думал я,— но зато пусть будет оно благородное, выразительное и, главное, *чрезвычайно* умное». Но я наверно и страдальчески знал, что всех этих совершенств мне никогда моим лицом не выразить. Но, что всего ужаснее, я находил его положительно глупым. А я бы вполне помирился на уме. Даже так, что согласился бы даже и на подлое выражение, с тем только, чтоб лицо мое находили в то же время ужасно умным» (IV, 168).

Подобно тому как он намеренно делает свое слово о себе неблагообразным, он рад и неблагообразию своего лица:

«Я случайно погляделся в зеркало. Вздуродженное лицо мое мне показалось до крайности отвратительным: бледное, злое, подлое, с лохматыми волосами. «Это пусть, этому я рад, — подумал я, — я именно рад, что покажусь ей отвратительным; мне это приятно» (IV, 206).

Полемика с другим на тему о себе самом осложняется в «Записках из подполья» полемикой с другим на тему о мире и об обществе. Герой из подполья, в отличие от Девушкина и от Голядкина, — идеолог.

В его идеологическом слове мы без труда обнаружим те же явления, что и в слове о себе самом. Его слово о мире и открыто и скрыто полемично; притом оно полемизирует не только с другими людьми, с другими идеологиями, но и с самим предметом своего мышления — с миром и его строем. И в слове о мире также звучат для него как бы два голоса, среди которых он не может найти себя и своего мира, ибо и мир он определяет с лазейкой. Подобно тому как тело становилось в его глазах перебойным, так перебойным становится для него и мир, природа, общество. В каждой мысли о них — борьба голосов, оценок, точек зрения. Во всем он ощущает прежде всего чужую волю, предопределяющую его. В аспекте этой чужой воли он воспринимает мировой строй, природу с ее механической необходимостью и общественный строй. Его мысль развивается и строится как мысль лично обиженного мировым строем, лично униженного его слепой необходимостью. Это придает глубоко интимный и страстный характер идеологическому слову и позволяет ему тесно сплетаться со словом о себе самом. Кажется (и таков действительно замысел Достоевского), что дело идет, в сущности, об одном слове и что, только придя к себе самому, герой придет и к своему миру. Слово его о мире, как и слово о себе, глубоко диалогично: мировому строю, даже механической необходимости природы он бросает живой упрек, как если бы он говорил не о мире, а с миром. Об этих особенностях идеологического слова мы скажем дальше,

когда перейдем к героям — идеологам по преимуществу, особенно к Ивану Карамазову; в нем эти черты выступают особенно отчетливо и резко.

Слово «человека из подполья» — это всецело слово-обращение. Говорить — для него значит обращаться к кому-либо; говорить о себе — значит обращаться со своим словом к себе самому, говорить о другом — значит обращаться к другому, говорить о мире — обращаться к миру. Но, говоря с собою, с другим, с миром, он одновременно обращается еще и к третьему: скашивает глаза в сторону — на слушателя, свидетеля, судью¹. Эта одновременная троякая обращенность слова и то, что оно вообще не знает предмета вне обращения к нему, и создают тот исключительно живой, беспокойный, взволнованный и, мы бы сказали, навязчивый характер этого слова. Его нельзя созерцать как успокоенно довлеющее себе и своему предмету лирическое или эпическое слово, «отрешенное» слово; нет, на него прежде всего реагируешь, отзываешься, втягиваешься в его игру; оно способно взбудоражить и задевать, почти как личное обращение живого человека. Оно разрушает рампу, но не вследствие своей злободневности или непосредственного философского значения, а именно благодаря разобранной нами формальной структуре своей.

Момент обращения присущ всякому слову у Достоевского, слову рассказа в такой же степени, как и слову героя. В мире Достоевского вообще нет ничего вещного, нет предмета, объекта, — есть только субъекты. Поэтому нет и слова-суждения, слова об объекте, заочного предметного слова, — есть лишь слово-обращение, слово, диалогически соприкасающееся с другим словом, слово о слове, обращенное к слову.

¹ Вспомним характеристику речи героя «Кроткой», данную в предисловии самим Достоевским: «...то он говорит сам себе, то обращается как бы к невидимому слушателю, к какому-то судье. Да так всегда и бывает в действительности» (X, 379).

3. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского

Переходим к романам. На них мы остановимся короче, ибо то новое, что они приносят с собою, проявляется в диалоге, а не в монологическом высказывании героев, которое здесь только осложняется и утончается, но в общем не обогащается существенно новыми структурными элементами.

Монологическое слово Раскольникова поражает своей крайней внутренней диалогизацией и живою личной обращенностью ко всему тому, о чем он думает и говорит. И для Раскольникова помыслить предмет — значит обратиться к нему. Он не мыслит о явлениях, а говорит с ними.

Так он обращается к себе самому (часто на «ты», как к другому), убеждает себя, дразнит, обличает, издевается над собой и т. п. Вот образец такого диалога с самим собой:

«Не бывать? А что же ты сделаешь, чтоб этому не бывать? Запретишь? А право какое имеешь? Что ты им можешь обещать в свою очередь, чтобы право такое иметь? Всю судьбу свою, всю будущность им посвятить, *когда кончишь курс и место достанешь?* Слышали мы это, да ведь это *буки*, а теперь? Ведь тут надо теперь же что-нибудь сделать, понимаешь ты это? А ты что теперь делаешь? Обираешь их же. Ведь деньги-то им под сторублевый пенсион да под господ Свидригайловых под заклад достаются! От Свидригайловых-то, от Афанасия-то Ивановича Вахрушина чем ты их убережешь, миллионер будущий, Зевес, их судьбой располагающий? Через десять-то лет? Да в десять-то лет мать успеет ослепнуть от косянок, а пожалуй что и от слез; от поста исчахнет; а сестра? Ну, придумай-ка, что может быть с сестрой через десять лет али в эти десять лет? Догадался?»

Так мучил он себя и поддразнивал этими вопросами, даже с каким-то наслаждением» (V, 50).

Таков его диалог с самим собою на протяжении всего романа. Меняются, правда, вопросы, меняется тон, но структура остается той же. Характерна на-

полненность его внутренней речи чужими словами, только что услышанными или прочитанными им: из письма матери, из приведенных в письме речей Лукина, Дунечки, Свидригайлова, из только что слышанной речи Мармеладова, переданных им слов Сонечки и т. д. Он наводняет этими чужими словами свою внутреннюю речь, осложняя их своими акцентами или прямо переакцентируя их, вступая с ними в страстную полемику. Благодаря этому его внутренняя речь строится как вереница живых и страстных реплик на все слышанные им и задевшие его чужие слова, собранные им из опыта ближайших дней. Ко всем лицам, с которыми он полемизирует, он обращается на «ты», и почти каждому из них он возвращает его собственные слова с измененным тоном и акцентом. При этом каждое лицо, каждый новый человек сейчас же превращается для него в символ, а его имя становится нарицательным словом: Свидригайловы, Лужины, Сонечки и т. п. «Эй вы, Свидригайлов! Вам чего тут надо?» — кричит он какому-то франту, приударившему за пьяною девушкою. Сонечка, которую он знает по рассказам Мармеладова, все время фигурирует в его внутренней речи как символ ненужной и напрасной жертвенности. Так же, но с иным оттенком, фигурирует и Дуня, свой смысл имеет символ Лукина.

Каждое лицо входит, однако, в его внутреннюю речь не как характер или тип, не как фабульное лицо его жизненного сюжета (сестра, жених сестры и т. п.), а как символ некоторой жизненной установки и идеологической позиции, как символ определенного жизненного решения тех самых идеологических вопросов, которые его мучат. Достаточно человеку появиться в его кругозоре, чтобы он тотчас же стал для него воплощенным разрешением его собственного вопроса, разрешением, не согласным с тем, к которому пришел он сам; поэтому каждый задевает его за живое и получает твердую роль в его внутренней речи. Всех этих лиц он соотносит друг с другом, сопоставляет или противопоставляет их друг другу, заставляет друг другу отвечать, перекликаться

или изобличать. В итоге его внутренняя речь развертывается как философская драма, где действующими лицами являются воплощенные, жизненно осуществленные точки зрения на жизнь и на мир.

Все голоса, вводимые Раскольниковым в его внутреннюю речь, приходят в ней в своеобразное соприкосновение, какое невозможно между голосами в реальном диалоге. Здесь благодаря тому, что они звучат в одном сознании, они становятся как бы взаимопроницаемыми друг для друга. Они сближены, надвинуты друг на друга, частично пересекают друг друга, создавая соответствующие перебои в районе пересечений.

Мы уже указывали раньше, что у Достоевского нет становления мысли, нет его даже в пределах сознания отдельных героев (за редчайшими исключениями). Смысловой материал сознанию героя дан всегда сразу весь, и дан не в виде отдельных мыслей и положений, а в виде человеческих смысловых установок, в виде голосов, и дело идет лишь о выборе между ними. Та внутренняя идеологическая борьба, которую ведет герой, есть борьба за выбор среди уже наличных смысловых возможностей, количество которых остается почти неизменным на протяжении всего романа. Мотивы: я этого не знал, я этого не видел, это раскрылось мне лишь позже, отсутствуют в мире Достоевского. Его герой все знает и все видит с самого начала. Поэтому-то так обычны заявления героев (или рассказчика о героях) после катарсиса, что они уже все заранее знали и все предвидели. «Герой наш вскрикнул и схватил себя за голову. Увы! Он это давно уже предчувствовал». Так кончается «Двойник». «Человек из подполья» постоянно подчеркивает, что он все знал и все предвидел. «Я все видел сам, все мое отчаянье стояло на виду!» — восклицает герой «Кроткой». Правда, как мы сейчас увидим, очень часто герой скрывает от себя то, что он знает, и делает вид перед самим собою, что он не видит того, что на самом деле все время стоит перед его глазами. Но в этом случае отмечаемая нами особенность выступает только еще резче.

Никакого становления мысли под влиянием нового материала, новых точек зрения почти не происходит. Дело идет лишь о выборе, о решении вопроса — «кто я?» и «с кем я?». Найти свой голос и ориентировать его среди других голосов, сочетать его с одними, противопоставить другим или отделить свой голос от другого голоса, с которым он неразличимо сливается, — таковы задачи, решаемые героями на протяжении романа. Этим и определяется слово героя. Оно должно найти себя, раскрыть себя среди других слов в напряженной взаимориентации с ними. И все эти слова обычно даны полностью с самого начала. В процессе всего внутреннего и внешнего действия романа они лишь различно размещаются в отношении друг к другу, вступают в различные сочетания, но количество их, данное с самого начала, остается неизменным. Мы могли бы сказать так: с самого начала дается некоторое устойчивое и содержательно неизменное смысловое многообразие, и в нем происходит лишь перемещение акцентов. Раскольников еще до убийства узнает голос Сони из рассказа Мармеладова и тотчас же решается пойти к ней. С самого начала ее голос и ее мир входят в кругозор Раскольникова, приобщаются его внутреннему диалогу.

«— Кстати, Соня, — говорит Раскольников после окончательного признания ей, — это когда я в темноте-то лежал и мне все представлялось, это ведь дьявол смущал меня? А?»

— Молчите! Не смейтесь, богохульник, ничего, ничего-то вы не понимаете! О господи! Ничего-то, ничего-то он не поймет!

— Молчи, Соня, я совсем не смеюсь, я ведь и сам знаю, что меня черт тащил. Молчи, Соня, молчи! — повторил он мрачно и настойчиво. — Я все знаю. Все это я уже передумал и перешептал себе, когда лежал тогда в темноте... Все это я сам с собою переспорил, до последней малейшей черты, и все знаю, все! И так надоела, так надоела мне тогда вся эта болтовня! Я все хотел забыть и вновь начать, Соня, и перестать болтать!.. Мне другое надо было узнать, другое толкало

меня подруки: мне надо было узнать тогда, и поскорей узнать, вошь ли я, как все, или человек? Смогу ли я переступить или не смогу? Осмелюсь ли нагнуться и взять или нет? Тварь ли я дрожащая или *право* имею... Я хотел тебе только одно доказать: что черт-то меня тогда потащил, а уж после того мне объяснил, что я не имел права туда ходить, потому что я такая же точно вошь, как и все! Насмеялся он надо мной, вот я к тебе и пришел теперь! Принимай гостя! Если б я не вошь был, то пришел ли бы я к тебе? Слушай: когда я тогда к старухе ходил, я только *попробовать* сходил... Так и знай!» (V, 436—438).

В этом шепоте Раскольникова, когда он лежал один в темноте, звучали уже все голоса, звучал и голос Сони. Среди них он искал себя (и преступление было лишь пробой себя), ориентировал свои акценты. Теперь совершается переориентация их; тот диалог, из которого мы привели отрывок, происходит в переходный момент этого процесса перемещения акцентов. Голоса в душе Раскольникова уже сдвинулись и иначе пересекают друга друга. Но бесперебойного голоса героя в пределах романа мы так и не услышим; на его возможность дано лишь указание в эпилоге.

Конечно, особенности слова Раскольникова со всем многообразием свойственных ему стилистических явлений этим еще далеко не исчерпаны. К исключительно напряженной жизни этого слова в диалогах с Порфирием нам еще придется вернуться.

На «Идиоте» мы остановимся еще короче, так как здесь существенно новых стилистических явлений почти нет.

Введенная в роман исповедь Ипполита («Мое необходимое объяснение») является классическим образцом исповеди с лазейкой, как и самое неудавшееся самоубийство Ипполита по замыслу своему было самоубийством с лазейкой. Этот замысел Ипполита в основном верно определяет Мышкин. Отвечая Аглае, предполагающей, что Ипполит хотел застрелить-

ся для того, чтобы она потом прочла его исповедь, Мышкин говорит: «То есть, это... как вам сказать? Это очень трудно сказать. Только ему наверно хотелось, чтобы все его обступили и сказали ему, что его очень любят и уважают, и все бы стали его очень упрашивать остаться в живых. Очень может быть, что он вас имел всех больше в виду, потому что в такую минуту о вас упомянул... хоть, пожалуй, и сам не знал, что имеет вас в виду» (VI, 484).

Это, конечно, не грубый расчет, это именно лазейка, которую оставляет воля Ипполита и которая в такой же степени путает его отношение к себе самому, как и его отношение к другим¹. Поэтому голос Ипполита так же внутренне незавершен, так же не знает точки, как и голос «человека из подполья». Недаром его последнее слово (каким должна была быть по замыслу исповедь) и фактически оказалось совсем не последним, так как самоубийство не удалось.

В противоречии с этой, определяющей весь стиль и тон целого, скрытой установкой на признание другим находятся открытые провозглашения Ипполита, определяющие содержание его исповеди: независимость от чужого суда, равнодушие к нему и проявление своеволия. «Не хочу уходить, — говорит он, — не оставив слова в ответ, — слова свободного, а не вынужденного, — не для оправдания, — о, нет! просить прощения мне не у кого и не в чем, — а так, потому что сам желаю того» (VI, 468). На этом противоречии зиждется весь его образ, им определяется каждая его мысль и каждое слово.

С этим личным словом Ипполита о себе самом сплетается и слово идеологическое, которое, как и у «человека из подполья», обращено к мирозданию, обращено с протестом; выражением этого протеста должно быть и самоубийство. Его мысль о мире раз-

¹ Это также верно угадывает Мышкин: «...к тому же, может быть, он и не думал совсем, а только этого хотел... ему хотелось в последний раз с людьми встретиться, их уважение и любовь заслужить» (VI, 484—485).

вивается в формах диалога с какой-то обидевшей его высшей силой.

Взаимоориентация речи Мышкина с чужим словом также очень напряженна, однако носит несколько иной характер. И внутренняя речь Мышкина развивается диалогически как в отношении к себе самому, так и в отношении к другому. Он тоже говорит не о себе, не о другом, а с самим собою и с другим, и беспокойство этих внутренних диалогов велико. Но им руководит скорее боязнь своего собственного слова (в отношении к другому), чем боязнь чужого слова. Его оговорки, торможения и прочее объясняются в большинстве случаев именно этою боязнью; начиная от простой деликатности к другому и кончая глубоким и принципиальным страхом сказать о другом решающее, окончательное слово. Он боится своих мыслей о другом, своих подозрений и предположений. В этом отношении очень типичен его внутренний диалог перед покушением на него Рогожина.

Правда, по замыслу Достоевского, Мышкин — уже носитель проникновенного слова, то есть такого слова, которое способно активно и уверенно вмешиваться во внутренний диалог другого человека, помогая ему узнавать свой собственный голос. В один из моментов наиболее резкого перебоя голосов в Настасье Филипповне, когда она в квартире Ганички отчаянно разыгрывает «падшую женщину», Мышкин вносит почти решающий тон в ее внутренний диалог:

«— А вам и не стыдно! Разве вы такая, какую теперь представлялись. Да может ли это быть! — вскрикнул вдруг князь с глубоким сердечным укором.

Настасья Филипповна удивилась, усмехнулась, но, как будто что-то пряча под свою улыбку, несколько смешавшись, взглянула на Ганю и пошла из гостиной. Но, не дойдя еще до прихожей, вдруг воротилась, быстро подошла к Нине Александровне, взяла ее руку и поднесла ее к губам своим.

— Я ведь и в самом деле не такая, он угадал, — прошептала она быстро, горячо, вся вдруг вспыхнув и покрасневшись, и, повернувшись, вышла на этот

раз так быстро, что никто и сообразить не успел, зачем это она возвращалась» (VI, 136).

Подобные же слова и с таким же эффектом он умеет сказать и Гане, и Рогожину, и Елизавете Прокофьевне, и другим. Но это проникновенное слово, призыв к одному из голосов другого как к истинному, по замыслу Достоевского, у Мышкина никогда не бывает решающим. Оно лишено какой-то последней уверенности и властности и часто просто срывается. Твердого и цельного монологического слова не знает и он. Внутренний диалогизм его слова столь же велик и столь же беспокоеен, как и у других героев.

Переходим к «Бесам». Мы остановимся только на исповеди Ставрогина.

Стилистика ставрогинской исповеди привлекла внимание Леонида Гроссмана, который посвятил ей небольшую работу под названием «Стилистика Ставрогина (К изучению новой главы «Бесов»)»¹.

Вот итог его анализа:

«Такова необычайная и тонкая композиционная система ставрогинской «Исповеди». Острый самоанализ преступного сознания и беспощадная запись всех его мельчайших разветвлений требовали и в самом тоне рассказа какого-то нового принципа расслоения слова и распластования цельной и гладкой речи. Почти на всем протяжении рассказа чувствуется принцип разложения стройного повествовательного стиля. Убийственно-аналитическая тема исповеди страшного грешника требовала такого же расчлененного и как бы непрерывно распадающегося воплощения. Синтетически законченная, плавная и уравновешенная речь литературного описания меньше всего соответствовала бы этому хаотически-жуткому и встревоженно-зыбкому миру преступного духа. Вся чудовищная уродливость и неистощимый ужас ставрогинских воспоминаний требовали этого

¹ В книге «Поэтика Достоевского». М., Государственная академия художественных наук, 1925. Первоначально статья была напечатана во втором сборнике «Достоевский. Статьи и материалы», под ред. А. С. Долинина. М.—Л., изд-во «Мысль», 1924.

расстройства традиционного слова. Кошмарность темы настойчиво искала каких-то новых приемов искаженной и раздражающей фразы.

«Исповедь Ставрогина» — замечательный стилистический эксперимент, в котором классическая художественная проза русского романа впервые судорожно пошатнулась, исказилась и сдвинулась в сторону каких-то неведомых будущих достижений. Только на фоне европейского искусства нашей современности можно найти критерий для оценки всех пророческих приемов этой дезорганизованной стилистики»¹.

Л. Гроссман понял стиль исповеди Ставрогина как монологическое выражение его сознания; этот стиль, по его мнению, адекватен теме, то есть самому преступлению, и ставрогинской душе. Гроссман, таким образом, применил к исповеди принципы обычной стилистики, учитывающей лишь прямое слово, слово, знающее только себя и свой предмет. На самом деле стиль ставрогинской исповеди определяется прежде всего ее внутреннедиалогической установкой по отношению к другому. Именно эта оглядка на другого определяет изломы ее стиля и весь специфический облик ее. Именно это имел в виду и Тихон, когда он прямо начал с «эстетической критики» слога исповеди. Характерно, что Гроссман самое важное в критике Тихона вовсе упускает из виду и не приводит в своей статье, а касается лишь второстепенного. Критика Тихона очень важна, ибо она бесспорно выражает художественный замысел самого Достоевского.

В чем же усматривает Тихон основной порок исповеди?

Первые слова Тихона по прочтении ставрогинской записки были:

«— А нельзя ли в документе сем сделать иные исправления?

— Зачем? Я писал искренно, — ответил Ставрогин.

¹ Леонид Гроссман. Поэтика Достоевского. М., Государственная академия художественных наук, 1925, стр. 162.

— Немного бы в слог...»¹

Таким образом, слог (стиль) и его неблагообразие прежде всего поразили Тихона в исповеди. Приведем отрывок из их диалога, раскрывающий действительное существо ставрогинского стиля:

«— Вы как будто нарочно грубее хотите представить себя, чем бы желало сердце ваше... — осмеливался все более и более Тихон. Очевидно, «документ» произвел на него сильное впечатление.

— Представить? повторяю вам: я не «представлялся» и в особенности не «ломался».

Тихон быстро опустил глаза.

— Документ этот идет прямо из потребности сердца, смертельно уязвленного, — так ли я понимаю? — произнес он с настойчивостью и с необыкновенным жаром. — Да, сие есть покаяние и натуральная потребность его, вас поборовшая, и вы попали на великий путь, путь из неслыханных. Но вы как бы уже ненавидите и презираете вперед всех тех, которые прочтут здесь описанное, и зовете их в бой. Не стыдась признаться в преступлении, зачем стыдитесь вы покаяния?

— Стыжусь?

— И стыдитесь и боитесь!

— Боюсь?

— Смертельно. Пусть глядят на меня, говорят вы; ну, а вы сами, как будете глядеть на них. Иные места в вашем изложении усилены слогом, вы как бы любуетесь психологией вашей и хватаетесь за каждую мелочь, только бы удивить читателя бесчувственностью, которой в вас нет. Что же это, как не горделивый вызов от виноватого к судье?»²

Исповедь Ставрогина, как и исповедь Ипполита и

¹ «Документы по истории литературы и общественной», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Централхива РСФСР, 1922, стр. 32.

² Там же, стр. 33.

«человека из подполья», — исповедь с напряженнейшей установкой на другого, без которого герой не может обойтись, но которого он в то же время ненавидит и суда которого он не принимает. Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь «человека из подполья». Без признания и утверждения другим Ставрогин не способен себя самого принять, но в то же время не хочет принять и суждения другого о себе. «Но для меня останутся те, которые будут знать все и на меня глядеть, а я на них. Я хочу, чтоб на меня все глядели. Облегчит ли это меня — не знаю. Прибегаю как к последнему средству». И в то же время стиль его исповеди продиктован его ненавистью и неприятием этих «всех».

Отношение Ставрогина к себе самому и к другому замкнуто в тот же безысходный круг, по которому бродил «человек из подполья», «не обращая никакого внимания на своих товарищей» и в то же время стуча сапогами, чтобы они непременно заметили бы наконец, как он не обращает на них внимания. Здесь это дано на другом материале, очень далеко от комизма. Но положение Ставрогина все же комично. «Даже в ф о р м е самого великого покаяния сего заключается нечто с м е ш н о е», — говорит Тихон.

Но, обращаясь к самой «Исповеди», мы должны признать, что по внешним признакам стиля она резко отличается от «Записок из подполья». Ни единого чужого слова, ни одного чужого акцента не врывается в ее ткань. Ни одной оговорки, ни одного повторения, ни одного многоточия. Никаких внешних признаков подавляющего влияния чужого слова как будто бы не оказывается. Здесь действительно чужое слово настолько проникло внутрь, в самые атомы построения, противоборствующие реплики настолько плотно налегли друг на друга, что слово представляется внешне монологическим. Но даже и нечуткое ухо все же улавливает в нем тот резкий и непримиримый перебой голосов, на который сразу же и указал Тихон.

Стиль прежде всего определяется циническим иг-

норированием другого, игнорированием подчеркнуто намеренным. Фраза грубо обрывиста и цинически точна. Это не трезвая строгость и точность, не документальность в обычном смысле, ибо такая реалистическая документальность направлена на свой предмет и — при всей сухости стиля — стремится быть адекватной всем его сторонам. Ставрогин стремится давать свое слово без ценностного акцента, сделать его нарочито деревянным, вытравить из него все человеческие тона. Он хочет, чтобы все на него глядели, но в то же время он кается в маске неподвижной и мертвенной. Поэтому он перестраивает каждое предложение так, чтобы в нем не открылся бы его личный тон, не проскользнул бы его покаянный или хотя бы просто взволнованный акцент. Поэтому он изламывает фразу, ибо нормальная фраза слишком гибка и чутка в передаче человеческого голоса.

Приведем лишь один образец: «Я, Николай Ставрогин, отставной офицер в 186... г., жил в Петербурге, предаваясь разврату, в котором не находил удовольствия. У меня было тогда в продолжение некоторого времени три квартиры. В одной проживал я сам в номерах со столом и прислугой, где находилась тогда и Марья Лебядкина, ныне законная жена моя. Другие же квартиры мои я нанял тогда помесечно для интриги: в одной принимал одну любившую меня даму, а в другой ее горничную и некоторое время был очень занят намерением свести их обеих так, чтобы барыня и девка у меня встретились. Зная оба характера, ожидал себе от этой шутки большого удовольствия»¹.

Фраза как бы обрывается там, где начинается живой человеческий голос. Ставрогин как бы отворачивается от нас после каждого брошенного нам слова. Замечательно, что даже слово «я» он старается пропустить там, где говорит о себе, где «я» не простое формальное указание к глаголу, а где на нем должен лежать особенно сильный и личный акцент (например, в

¹ «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 15.

первом и последнем предложении приведенного отрывка). Все те синтаксические особенности, которые отмечает Гроссман, — изломанная фраза, нарочито тусклое или нарочито циничное слово и пр. — в сущности, являются проявлением основного стремления Ставрогина подчеркнуто и вызывающе устранить из своего слова живой личный акцент, говорить, отвернувшись от слушателя. Конечно, рядом с этим моментом мы нашли бы в «Исповеди» Ставрогина и некоторые из тех явлений, с которыми мы ознакомились в предшествующих монологических высказываниях героев, правда в ослабленной форме и, во всяком случае, в подчинении основной доминирующей тенденции.

Рассказ «Подростка», особенно в начале, как бы снова возвращает нас к «Запискам из подполья»: та же скрытая и открытая полемика с читателем, те же оговорки, многоточия, то же внедрение предвосхищаемых реплик, та же диалогизация всех отношений к себе самому и к другому. Теми же особенностями характеризуется, конечно, и слово Подростка как героя.

В слове Версилова обнаруживаются несколько иные явления. Это слово сдержанно и как будто вполне эстетично. Но на самом деле и в нем нет подлинного благообразия. Все оно построено так, чтобы нарочито и подчеркнуто, со сдержанно-презрительным вызовом к другому приглушить все личные тона и акценты. Это возмущает и оскорбляет Подростка, жаждущего слышать собственный голос Версилова. С удивительным мастерством Достоевский заставляет в редкие минуты прорываться и этот голос с его новыми и неожиданными интонациями. Версильов долго и упорно уклоняется от встречи с Подростком лицом к лицу без выработанной им и носимой всегда с таким изяществом словесной маски. Вот одна из встреч, где голос Версильова прорывается.

«— Эти лестницы... — мямлил Версильов, растягивая слова, видимо, чтоб сказать что-нибудь, и видимо боясь, чтоб я не сказал чего-нибудь, — эти лестницы, — я отвык, а у тебя третий этаж, а впрочем,

я теперь найду дорогу... Не беспокойся, мой милый, еще простудишься...

Мы уже дошли до выходной двери, а я все шел за ним. Он отворил дверь; быстро ворвавшийся ветер потушил мою свечу. Тут я вдруг схватил его за руку; была совершенная темнота. Он вздрогнул, но молчал. Я припал к руке его и вдруг жадно стал ее целовать, несколько раз, много раз.

— Милый мой мальчик, да за что ты меня так любишь? — проговорил он, но уже совсем другим голосом. Голос его задрожал, и что-то зазвенело в нем совсем новое, точно и не он говорил» (VIII, 229—230).

Но перебой двух голосов в голосе Версилова особенно резок и силен в отношении к Ахмаковой (любовь-ненависть) и отчасти к матери Подростка. Этот перебой кончается полным временным распадением этих голосов — двойничеством.

В «Братьях Карамазовых» появляется новый момент в построении монологической речи героя, на котором мы должны вкратце остановиться, хотя во всей своей полноте он раскрывается, собственно, уже в диалоге.

Мы говорили, что герои Достоевского с самого начала все знают и лишь совершают выбор среди полностью наличного смыслового материала. Но иногда они скрывают от себя то, что они на самом деле уже знают и видят. Наиболее простое выражение этого — двойные мысли, характерные для всех героев Достоевского (даже для Мышкина и для Алеши). Одна мысль — явная, определяющая содержание речи, другая — скрытая, но тем не менее определяющая построение речи, бросающая на него свою тень.

Повесть «Кроткая» прямо построена на мотиве сознательного незнания. Герой скрывает от себя сам и тщательно устраняет из своего собственного слова нечто, стоящее все время перед его глазами. Весь его монолог и сводится к тому, чтобы заставить себя наконец увидеть и признать то, что, в сущности, он уже с самого начала знает и видит. Две трети этого монолога определяются отчаянной попыткой героя обойти

то, что уже внутренне определяет его мысль и речь, как незримо присутствующая «правда». Он старается вначале «собрать свои мысли в точку», лежащую по ту сторону этой правды. Но в конце концов он все-таки принужден собрать их в этой страшной для него точке «правды».

Глубже всего этот стилистический мотив разработан в речах Ивана Карамазова. Сначала его желание смерти отца, а затем его участие в убийстве являются теми фактами, которые незримо определяют его слово, конечно в тесной и неразрывной связи с его двойственной идеологической ориентацией в мире. Тот процесс внутренней жизни Ивана, который изображается в романе, является в значительной степени процессом узнавания и утверждения для себя и для других того, что он, в сущности, уже давно знает.

Повторяем, этот процесс разворачивается главным образом в диалогах, и прежде всего в диалогах со Смердяковым. Смердяков и овладевает постепенно тем голосом Ивана, который тот сам от себя скрывает. Смердяков может управлять этим голосом именно потому, что сознание Ивана в эту сторону не глядит и не хочет глядеть. Он добивается наконец от Ивана нужного ему дела и слова. Иван уезжает в Чермашню, куда упорно направлял его Смердяков.

«Когда уже он уселся в тарантас, Смердяков подскочил поправить ковер.

— Видишь... в Чермашню еду... — как-то вдруг вырвалось у Ивана Федоровича, опять как вчера, так само собою слетело, да еще с каким-то нервным смешком. Долго он это вспоминал потом.

— Значит, правду говорят люди, что с умным человеком и поговорить любопытно, — твердо ответил Смердяков, проникновенно глянув на Ивана Федоровича» (IX, 351).

Процесс самоуяснения и постепенного признания того, что он, в сущности, знал, что говорил его второй голос, составляет содержание последующих частей романа. Процесс остался неоконченным. Его прервала психическая болезнь Ивана.

Идеологическое слово Ивана, личная ориентация

этого слова и его диалогическая обращенность к своему предмету выступают с исключительной яркостью и отчетливостью. Это не суждение о мире, а личное неприятие мира, отказ от него, обращенный к богу как к виновнику мирового строя. Но это идеологическое слово Ивана развивается как бы в двойном диалоге: в диалог Ивана с Алешей вставлен сочиненный Иваном диалог (точнее, диалогизованный монолог) Великого инквизитора с Христом.

Коснемся еще одной разновидности слова у Достоевского — житийного слова. Оно появляется в речах Хромоножки, в речах Макара Долгорукого и, наконец, в житии Зосимы. Впервые, может быть, оно появилось в рассказах Мышкина (особенно эпизод с Мари). Житийное слово — слово без оглядки, успокоенно довлеющее себе и своему предмету. Но у Достоевского это слово, конечно, стилизовано. Монологически твердый и уверенный голос героя, в сущности, никогда не появляется в его произведениях, но известная тенденция к нему явно ощущается в некоторых немногочисленных случаях. Когда герой, по замыслу Достоевского, приближается к правде о себе самом, примиряется с другим и овладевает своим подлинным голосом, его стиль и тон начинают меняться. Когда, например, герой «Кроткой», по замыслу, приходит к правде: «Правда неотразимо возвышает его ум и сердце. К концу даже тон рассказа изменяется сравнительно с беспорядочным началом его» (из предисловия Достоевского).

Вот этот измененный голос героя на последней странице повести:

«Слепая, слепая! Мертвая, не слышит! Не знаешь ты, каким бы раем я оградил тебя! Рай был у меня в душе, я бы насадил его кругом тебя! Ну, ты бы меня не любила, — и пусть, ну что же? Все и было бы так, все и оставалось бы так. Рассказывала бы только мне, как другу, — вот бы и радовались, и смеялись радостно, глядя друг другу в глаза. Так бы и жили. И если б и другого полюбила, — ну и пусть, пусть! Ты бы шла с ним и смеялась, а я бы смотрел с другой стороны улицы... О, пусть все, только пусть бы она от-

крыла хоть раз глаза! На одно мгновение, только на одно! Взглянула бы на меня, вот как давеча, когда стояла передо мной и давала клятву, что будет верной женой! О, в одном бы взгляде все поняла» (X, 419).

В том же стиле аналогичные слова о рае, но в тонах исполнения звучат в речах «юноши, брата старца Зосимы», в речах самого Зосимы после победы над собой (эпизод с денщиком и дуэлью) и, наконец, в речах «таинственного посетителя» после совершенного им покаяния. Но все эти речи в большей или меньшей степени подчинены стилизованным тонам церковно-житийного или церковно-исповедального стиля. В самом рассказе эти тона появляются один лишь раз: в «Братьях Карамазовых» в главе «Кана Галилейская».

[Особое место занимает примкнутое слово, у которого свои функции в произведениях Достоевского. По замыслу оно должно быть твердо монологическим, нерасколотым словом, словом без оглядки, без лазейки, без внутренней полемики. Но это слово возможно лишь в реальном диалоге с другим.)

Вообще примирение и слияние голосов даже в пределах одного сознания — по замыслу Достоевского и согласно его основным идеологическим предпосылкам — не может быть актом монологическим, но предполагает приобщение голоса героя к хору; но для этого необходимо сломить и заглушить свои фиктивные голоса, перебивающие и передразнивающие истинный голос человека. В плане общественной идеологии Достоевского это выливалось в требование слияния интеллигенции с народом: «Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость. Смирись, праздный человек, и прежде всего потрудишься на народной ниве». В плане же его религиозной идеологии это означало — примкнуть к хору и возгласить со всеми «Носаппа!». В этом хоре слово передается из уст в уста в одних и тех же тонах хвалы, радости и веселья. Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых. Эти последние были даны уже не в плане его узкоидеологических чаяний, но в реаль-

ной действительности того времени. Социальная и религиозная утопия, свойственная его идеологическим воззрениям, не поглотила и не растворила в себе его объективно-художественного видения.

(Несколько слов о стиле рассказчика.

Слово рассказчика и в позднейших произведениях не приносит с собою по сравнению со словом героев никаких новых тонов и никаких существенных установок. Оно по-прежнему слово среди слов.) В общем, рассказ движется между двумя пределами: между сухоосведомительным, протокольным, отнюдь не изображающим словом и между словом героя. Но там, где рассказ стремится к слову героя, он дает его с перемещенным или измененным акцентом (дразняще, полемически, иронически) и лишь в редчайших случаях стремится к одноакцентному слиянию с ним.

Между этими двумя пределами слово рассказчика движется в каждом романе.

Влияние этих двух пределов наглядно раскрывается даже в названиях глав: одни названия прямо взяты из слов героя (но, как названия глав, эти слова, конечно, получают другой акцент); другие даны в стиле героя; третьи носят деловой осведомительный характер; четвертые, наконец, литературно-условны. Вот пример для каждого случая из «Братьев Карамазовых»: гл. IV (второй книги): «Зачем живет такой человек» (слова Дмитрия); гл. II (первой книги): «Первого сына спровадил» (в стиле Федора Павловича); гл. I (первой книги): «Федор Павлович Карамазов» (осведомительное название); гл. VI (пятой книги): «Пока еще очень неясная» (литературно-условное название). Оглавление к «Братьям Карамазовым» включает в себе, как микрокосм, все многообразие входящих в роман тонов и стилей.

Ни в одном романе это многообразие тонов и стилей не приводится к одному знаменателю. Нигде нет слова-доминанты, будь то авторское слово или слово главного героя. Единства стиля в этом монологическом смысле нет в романах Достоевского. Что же касается постановки рассказа в его целом, то он, как мы знаем, диалогически обращен к герою. Ибо сплошная

диалогизация всех без исключения элементов произведения — существенный момент самого авторского замысла.

Рассказ там, где он не вмешивается, как чужой голос, во внутренний диалог героев, где он не вступает в перебойное соединение с речью того или другого из них, дает факт без голоса, без интонации или с интонацией условной. Сухое осведомительное, протокольное слово — как бы безголосое слово, сырой материал для голоса. Но этот безголосый и безакцентный факт дан так, что он может войти в кругозор самого героя и может стать материалом для его собственного голоса, материалом для его суда над самим собою. Своего суда, своей оценки автор в него не вкладывает. Поэтому-то у рассказчика нет кругозорного избытка, нет перспективы.

Таким образом, одни слова прямо и открыто причастны внутреннему диалогу героя, другие — потенциально: автор строит их так, что ими может овладеть сознание и голос самого героя, их акцент не предreshен, для него оставлено свободное место.

Итак (в произведениях Достоевского нет окончательного, завершающего, раз и навсегда определяющего слова. Поэтому нет и твердого образа героя, отвечающего на вопрос — «кто он?». Здесь есть только вопросы — «кто я?» и «кто ты?». Но и эти вопросы звучат в непрерывном и незавершенном внутреннем диалоге. Слово героя и слово о герое определяются незакрытым диалогическим отношением к себе самому и к другому.) Авторское слово не может объять со всех сторон, замкнуть и завершить извне героя и его слово. Оно может лишь обращаться к нему. Все определения и все точки зрения поглощаются диалогом, вовлекаются в его становление. Заочного слова, которое, не вмешиваясь во внутренний диалог героя, нейтрально и объективно строило бы его заверченный образ, Достоевский не знает. «Заочное» слово, подводящее окончательный итог личности, не входит в его замысел. Твердого, мертвого, законченного, безответного, уже сказавшего свое последнее слово нет в мире Достоевского.

4. Диалог у Достоевского

(Самосознание героя у Достоевского сплошь диалогизовано: в каждом своем моменте оно повернуто вовне, напряженно обращается к себе, к другому, к третьему. Вне этой живой обращенности к себе самому и к другим его нет и для себя самого. В этом смысле можно сказать, что человек у Достоевского есть субъект обращения.) О нем нельзя говорить, — можно лишь обращаться к нему. Те «глубины души человеческой», изображение которых Достоевский считал главной задачей своего реализма «в высшем смысле», раскрываются только в напряженном обращении. Овладеть внутренним человеком, увидеть и понять его нельзя, делая его объектом безучастного нейтрального анализа, нельзя овладеть им и путем слияния с ним, вчувствования в него. Нет, к нему можно подойти и его можно раскрыть — точнее, заставить его самого раскрыться — лишь путем общения с ним, диалогически. И изобразить внутреннего человека, как его понимал Достоевский, можно, лишь изображая общение его с другим. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого.

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. Диалог здесь не преддверие к действию, а само действие. Он и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть, повторяем, — не только для других, но и для себя самого. Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается, все кончается. Поэтому диалог, в сущности, не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершимость диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его.

{ Все в романах Достоевского сходится к диалогу, к диалогическому противостоянию как к своему центру. Все — средство, диалог — цель. Один голос ничего не кончает и ничего не разрешает. Два голоса — минимум жизни, минимум бытия.)

Потенциальная бесконечность диалога в замысле Достоевского уже сама по себе решает вопрос о том, что такой диалог не может быть сюжетным в строгом смысле этого слова, ибо сюжетный диалог так же необходимо стремится к концу, как и само сюжетное событие, моментом которого он, в сущности, является. Поэтому диалог у Достоевского, как мы уже говорили, всегда внесюжетен, то есть внутренне независим от сюжетного взаимоотношения говорящих, хотя, конечно, подготавливается сюжетом. Например, диалог Мышкина с Рогожиным — диалог «человека с человеком», а вовсе не диалог двух соперников, хотя именно соперничество и свело их друг с другом. Ядро диалога всегда внесюжетно, как бы ни был он сюжетно напряжен (например, диалог Аглаи с Настасьей Филипповной). Но зато оболочка диалога всегда глубоко сюжетна. Только в раннем творчестве Достоевского диалоги носили несколько абстрактный характер и не были вставлены в твердую сюжетную оправу.

(Основная схема диалога у Достоевского очень проста: противостояние человека человеку, как противостояние «я» и «другого».)

В раннем творчестве этот «другой» тоже носит несколько абстрактный характер: это — другой, как таковой. «Я-то один, а они все», — думал про себя в юности «человек из подполья». Но так, в сущности, он продолжает думать и в своей последующей жизни. Мир распадается для него на два стана: в одном — «я», в другом — «они», то есть все без исключения «другие», кто бы они ни были. Каждый человек существует для него прежде всего как «другой». И это определение человека непосредственно обуславливает и все его отношения к нему. Всех людей он приводит к одному знаменателю — «другой». Школьных товарищей, сослуживцев, слугу Аполлона, полюбившую

его женщину и даже творца мирового строя, с которым он полемизирует, он подводит под эту категорию и прежде всего реагирует на них, как на «других» для себя.

Такая абстрактность определяется всем замыслом этого произведения. Жизнь героя из подполья лишена какого бы то ни было сюжета. Сюжетную жизнь, в которой есть друзья, братья, родители, жены, соперники, любимые женщины и т. д. и в которой он сам мог бы быть братом, сыном, мужем, он переживает только в мечтах. В его действительной жизни нет этих реальных человеческих категорий. Поэтому-то внутренние и внешние диалоги в этом произведении так абстрактны и классически четки, что их можно сравнить только с диалогами у Расина. Бесконечность внешнего диалога выступает здесь с такою же математическою ясностью, как и бесконечность внутреннего диалога. Реальный «другой» может войти в мир «человека из подполья» лишь как тот «другой», с которым он уже ведет свою безысходную внутреннюю полемику. Всякий реальный чужой голос неизбежно сливается с уже звучащим в ушах героя чужим голосом. И реальное слово «другого» также вовлекается в движение *regretium mobile*, как и все предвосхищаемые чужие реплики. Герой тиранически требует от него полного признания и утверждения себя, но в то же время не принимает этого признания и утверждения, ибо в нем он оказывается слабой, пассивной стороной: понятым, принятым, прощенным. Этого не может перенести его гордость.

«И слез давешних, которых перед тобой я, как пристыженная баба, не мог удержать, никогда тебе не прощу! И того, в чем теперь тебе признаюсь, тоже никогда тебе не прощу!» — так кричит он во время своих признаний полюбившей его девушке. «Да понимаешь ли ты, как я теперь, высказав тебе это, тебя ненавижу буду за то, что ты тут была и слушала? Ведь человек раз в жизни только так высказывается, да и то в истерике!.. Чего ж тебе еще? Чего ж ты еще, после всего этого, торчишь передо мной, мучаешь меня, не уходишь?» (IV, 237—238).

Но она не ушла. Случилось еще хуже. Она поняла его и приняла таким, каков он есть. Ее сострадания и приятия он не мог вынести.

«Пришло мне тоже в взбудораженную мою голову, что роли ведь теперь окончательно переменялись, что героиня теперь она, а я точно такое же униженное и раздавленное создание, каким она была передо мной в ту ночь — четыре дня назад... И все это ко мне пришло еще в те минуты, когда я лежал ничком на диване!

Боже мой! да неужели ж я тогда ей позавидовал?

Не знаю, до сих пор еще не могу решить, а тогда, конечно, еще меньше мог это понять, чем теперь. Без власти и тиранства над кем-нибудь я ведь не могу прожить... Но... но ведь рассуждениями ничего не объяснишь, а следственно, и рассуждать нечего» (IV, 239).

«Человек из подполья» остается в своем безысходном противостоянии «другому». Реальный человеческий голос, как и предвосхищенная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога.

Мы уже говорили, что внутренний диалог (то есть микродиалог) и принципы его построения послужили той основой, на которой Достоевский первоначально вводил другие реальные голоса. Это взаимоотношение внутреннего и внешнего, композиционно выраженного, диалога мы должны рассмотреть теперь внимательнее, ибо в нем сущность диалоговедения Достоевского.

Мы видели, что в «Двойнике» второй герой (двойник) был прямо введен Достоевским как олицетворенный второй внутренний голос самого Голядкина. Таков же был и голос рассказчика. С другой стороны, внутренний голос Голядкина сам являлся лишь заменой, специфическим суррогатом реального чужого голоса. Благодаря этому достигалась теснейшая связь между голосами и крайняя (правда, здесь односторонняя) напряженность их диалога. Чужая реплика (двойника) не могла не задевать за живое Голядкина, ибо была не чем иным, как его же собственным словом в чужих устах, но, так сказать, вывернутым наизнанку

словом, с перемещенным и злобно искаженным акцентом.

Этот принцип сочетания голосов, но в осложненной и углубленной форме, сохраняется и во всем последующем творчестве Достоевского. Ему он обязан исключительной силой своих диалогов. Два героя всегда вводятся Достоевским так, что каждый из них интимно связан с внутренним голосом другого, хотя прямым олицетворением его он больше никогда не является (за исключением черта Ивана Карамазова). Поэтому в их диалоге реплики одного задевают и даже частично совпадают с репликами внутреннего диалога другого. Глубокая существенная связь или частичное совпадение чужих слов одного героя с внутренним и тайным словом другого героя — обязательный момент во всех существенных диалогах Достоевского; основные же диалоги прямо строятся на этом моменте.

Приведем небольшой, но очень яркий диалог из «Братьев Карамазовых».

Иван Карамазов еще всецело верит в виновность Дмитрия. Но в глубине души, почти еще тайно от себя самого, задает себе вопрос о своей собственной вине. Внутренняя борьба в его душе носит чрезвычайно напряженный характер. В этот момент и происходит приводимый диалог с Алешей.

Алеша категорически отрицает виновность Дмитрия.

«— Кто же убийца, по-вашему, — как-то холодно по-видимому спросил он (Иван. — М. Б.), и какая-то даже высокомерная нотка прозвучала в тоне вопроса.

— Ты сам знаешь кто, — тихо и проникновенно проговорил Алеша.

— Кто? Эта басня-то об этом помешанном идиоте эпилептике? Об Смердякове?

Алеша вдруг почувствовал, что весь дрожит.

— Ты сам знаешь кто, — бессильно вырвалось у него. Он задыхался.

— Да кто, кто? — уже почти свирепо вскричал Иван. Вся сдержанность вдруг исчезла.

— Я одно только знаю, — все так же почти шепотом проговорил Алеша. — Убил отца не ты.

— «Не ты!»! Что такое не ты? — ошолбенел Иван.

— Не ты убил отца, не ты! — твердо повторил Алеша.

С полминуты длилось молчание.

— Да я и сам знаю, что не я, ты бредишь? — бледно и искривленно усмехнувшись, проговорил Иван. Он как бы впился глазами в Алешу. Оба опять стояли у фонаря.

— Нет, Иван, ты сам себе несколько раз говорил, что убийца ты.

— Когда я говорил?.. Я в Москве был... Когда я говорил? — совсем потерянно пролепетал Иван.

— Ты говорил это себе много раз, когда оставался один в эти страшные два месяца, — по-прежнему тихо и раздельно продолжал Алеша. Но говорил он уже как бы вне себя, как бы не своею волей, повинаясь какому-то непреодолимому велению. — Ты обвинял себя и признавался себе, что убийца никто как ты. Но убил не ты, ты ошибаешься, не ты убийца, слышишь меня, не ты! Меня бог послал тебе это сказать» (X, 117—118).

. Здесь разбираемый нами прием Достоевского обнажен и со всею ясностью раскрыт в самом содержании. Алеша прямо говорит, что он отвечает на вопрос, который задает себе сам Иван во внутреннем диалоге. Этот отрывок является и типичнейшим примером проникновенного слова и его художественной роли в диалоге. Очень важно следующее. Свои собственные тайные слова в чужих устах вызывают в Иване отпор и ненависть к Алеше, и именно потому, что они действительно задели его за живое, что это действительно ответ на его вопрос. Теперь же он вообще не принимает обсуждения своего внутреннего дела чужими устами. Алеша это отлично знает, но он предвидит, что себе самому Иван — «глубокая совесть» — неизбежно даст рано или поздно категорический утвердительный ответ: я убил. Да себе самому, по замыслу Достоевского, и нельзя дать иного ответа. И вот тогда-то и должно пригодиться слово Алеши, именно как слово другого: «Брат, — дрожащим голосом начал опять Алеша, — я сказал тебе это потому, что ты моему слову

поверишь, я знаю это. Я тебе на всю жизнь это слово сказал: *не ты!* Слышишь, на всю жизнь. И это бог положил мне на душу тебе это сказать, хотя бы ты с сего часа навсегда возненавидел меня...» (X, 118).

Слова Алеши, пересекающиеся с внутренней речью Ивана, должно сопоставить со словами черта, которые также повторяют слова и мысли самого Ивана. Черт вносил во внутренний диалог Ивана акценты издевательства и безнадежного осуждения, подобно голосу дьявола в проекте оперы Тришатов, песня которого звучит «рядом с гимнами, вместе с гимнами, почти совпадает с ними, а между тем совсем другое». Черт говорит, как Иван, а в то же время, как «другой», враждебно утрирующий и искажающий его акценты. «Ты — я, сам я, — говорит Иван черту, — только с другой рожею». Алеша также вносит во внутренний диалог Ивана чужие акценты, но в прямо противоположном направлении. Алеша, как «другой», вносит тона любви и примирения, которые в устах Ивана в отношении себя самого, конечно, невозможны. Речь Алеши и речь черта, одинаково повторяя слова Ивана, сообщают им прямо противоположный акцент. Один усиливает одну реплику его внутреннего диалога, другой — другую.

Это в высшей степени типическая для Достоевского расстановка героев и взаимоотношение их слов. В диалогах Достоевского сталкиваются и спорят не два цельных монологических голоса, а два расколотых голоса (один, во всяком случае, расколот). Открытые реплики одного отвечают на скрытые реплики другого. Противопоставление одному герою двух героев, из которых каждый связан с противоположными репликами внутреннего диалога первого, — типичнейшая для Достоевского группа.

Для правильного понимания замысла Достоевского очень важно учитывать его оценку роли другого человека, как «другого», ибо его основные художественные эффекты достигаются проведением одного и того же слова по разным голосам, противостоящим друг другу. Как параллель к приведенному нами диалогу Алеши с Иваном приводим отрывок из письма Достоевского к Г. А. Ковнер (1877 г.):

«Мне не совсем по сердцу те две строчки Вашего письма, где Вы говорите, что не чувствуете никакого раскаяния от сделанного Вами поступка в банке. Есть нечто высшее доводов рассудка и всевозможных подошедших обстоятельств, чему всякий обязан подчиниться (т. е. вроде опять-таки как бы *знамени*). Может быть, Вы настолько умны, что не оскорбитесь откровенностью и *непризованностью* моей заметки. Во-первых, я сам не лучше Вас и никого (и это вовсе не ложное смирение, да и к чему бы мне?), а во-вторых, если я Вас оправдываю по-своему в сердце моем (как приглашу и Вас оправдать меня), то все же лучше, если я Вас оправдаю, чем Вы сами себя оправдываете»¹.

Аналогична расстановка действующих лиц в «Идите». Здесь две главные группы: Настасья Филипповна, Мышкин и Рогожин — одна группа, Мышкин, Настасья Филипповна, Аглая — другая. Остановимся только на первой.

Голос Настасьи Филипповны, как мы видели, раскололся на голос, признающий ее виновной, «падшей женщиной», и на голос, оправдывающий и приемлющий ее. Перебойным сочетанием этих двух голосов полны ее речи: то преобладает один, то другой, но ни один не может до конца победить другой. Акценты каждого голоса усиливаются или перебиваются реальными голосами других людей. Осуждающие голоса заставляют ее утрировать акценты своего обвиняющего голоса назло этим другим. Поэтому ее покаяние начинает звучать как покаяние Ставрогина или — ближе по стилистическому выражению — как покаяние «человека из подполья». Когда она приходит в квартиру Гани, где ее, как она знает, осуждают, она назло разыгрывает роль кокетки, и только голос Мышкина, пересекающийся с ее внутренним диалогом в другом направлении, заставляет ее резко изменить этот тон и почтительно поцеловать руку матери Гани, над которой она только что издевалась. Место Мышкина и его реального голоса в жизни Настасьи Филип-

¹ Ф. М. Достоевский. Письма, т. III. М. — Л., Госиздат, 1934, стр. 266.

повны и определяется этою связью его с одной из реплик ее внутреннего диалога. «Разве я сама о тебе не мечтала? Это ты прав, давно мечтала, еще в деревне у него, пять лет прожила одна-одинехонька; думаешь-думаешь, бывало-то, мечтаешь-мечтаешь, — и вот все такого, как ты, воображала, доброго, честного, хорошего и такого же глупенького, что вдруг придет, да и скажет: «Вы не виноваты, Настасья Филипповна, а я вас обожаю!» Да так, бывало, размечтаешься, что с ума сойдешь...» (VI, 197).

Эту предвосхищаемую реплику другого человека она и услышала в реальном голосе Мышкина, который почти буквально повторяет ее на роковом вечере у Настасьи Филипповны.

Постановка Рогожина иная. Он с самого начала становится для Настасьи Филипповны символом для воплощения ее второго голоса. «Я ведь рогожинская», — повторяет она неоднократно. Загулять с Рогожиным, уйти к Рогожину — значит для нее всецело воплотить и осуществить свой второй голос. Торгующий и покупающий ее Рогожин и его кутежи — злобно утрированный символ ее падения. Это несправедливо по отношению к Рогожину, ибо он, особенно вначале, совсем не склонен ее осуждать, но зато он умеет ее ненавидеть. За Рогожиным нож, и она это знает. Так построена эта группа. Реальные голоса Мышкина и Рогожина переплетаются и пересекаются с голосами внутреннего диалога Настасьи Филипповны. Перебои ее голоса превращаются в сюжетные перебои ее взаимоотношений с Мышкиным и Рогожиным: многократное бегство из-под венца с Мышкиным к Рогожину и от него снова к Мышкину, ненависть и любовь к Аглае¹.

¹ Совершенно правильно роль «другого» (по отношению к «я») в расстановке действующих лиц у Достоевского понял А. П. Скафтымов в своей статье «Тематическая композиция романа «Идиот». «Достоевский, — говорит он, — и в Настасье Филипповне и в Ипполите (и во всех своих гордецах) раскрывает муки тоски и одиночества, выражающиеся в непреклонной тяге к любви и сочувствию, и этим ведет тенденцию о том, что человек перед лицом внутреннего интимного самочувствия *сам себя принять не может*, и, не освящая себя сам, болит собою

Иной характер носят диалоги Ивана Карамазова со Смердяковым. Здесь Достоевский достигает вершины своего мастерства в диалоговедении.

Взаимная установка Ивана и Смердякова очень сложна. Мы уже говорили, что желание смерти отца незримо и полускрыто для него самого определяет некоторые речи Ивана в начале романа. Этот скрытый голос улавливает, однако, Смердяков, и улавливает с совершенной отчетливостью и несомненностью¹.

и ищет освящения и санкции себе в сердце другого. В функции очищения прощением дан образ Мари в рассказе князя Мышкина».

Вот как он определяет постановку Настасьи Филипповны в отношении к Мышкину: «Так самим автором раскрыт внутренний смысл неустойчивых отношений Настасьи Филипповны к князю Мышкину: притягиваясь к нему (жажда идеала, любви и прощения), она отталкивается от него то из мотивов собственной недостойности (сознание вины, чистота души), то из мотивов гордости (неспособность забыть себя и принять любовь и прощение)» (см. сб. «Творческий путь Достоевского» под ред. Н. Л. Бродского. Л., «Сеятель», 1924, стр. 153 и 148).

А. П. Скафтымов остается, однако, в плане чисто психологического анализа. Подлинно художественного значения этого момента в построении группы героев и диалога он не раскрывает.

¹ Этот голос Ивана с самого начала отчетливо слышит и Алеша. Приводим небольшой диалог его с Иваном уже после убийства. Этот диалог в общем аналогичен по своей структуре уже разобранному диалогу их, хотя кое в чем и отличается от него.

«— Помнишь ты (спрашивает Иван. — М. Б.), когда после обеда Дмитрий ворвался в дом и избил отца, и я потом сказал тебе на дворе, что «право желаний» оставляю за собой, — скажи, подумал ты тогда, что я желаю смерти отца, или нет?»

— Подумал, — тихо ответил Алеша.

— Оно, впрочем, так и было, тут и угадывать было нечего. Но не подумалось ли тебе тогда и то, что я именно желаю, чтобы «один гад съел другую гадину», то есть чтоб именно Дмитрий отца убил, да еще поскорее... и что и сам я поспособствовать даже не прочь!

Алеша слегка поблдевел и молча смотрел в глаза брату.

— Говори же! — воскликнул Иван. — Я изо всей силы хочу знать, что ты тогда подумал. Мне надо правду, правду! — Он тяжело перевел дух, уже заранее с какою-то злобой смотря на Алешу.

— Прости меня, я и это тогда подумал, — прошептал Алеша и замолчал, не прибавив ни одного «облегчающего обстоятельства» (X, 130—131).

Иван, по замыслу Достоевского, хочет убийства отца, но хочет его при том условии, что он сам не только внешне, но и внутренне останется непричастен к нему. Он хочет, чтобы убийство случилось как роковая неизбежность, не только помимо его воли, но и вопреки ей. «Знай,—говорит он Алеше,— что я его (отца. — М. Б.) всегда защищу. Но в желаниях моих я оставляю за собой в данном случае полный простор». Внутреннедиалогическое разложение воли Ивана можно представить в виде, например, таких двух реплик:

«Я не хочу убийства отца. Если оно случится, то вопреки моей воле».

«Но я хочу, чтобы убийство свершилось вопреки этой моей воле, потому что тогда я буду внутренне непричастен к нему и ни в чем не смогу себя упрекнуть».

Так строится внутренний диалог Ивана с самим собою. Смердяков угадывает, точнее, отчетливо слышит вторую реплику этого диалога, но он понимает заключенную в ней лазейку по-своему: как стремление Ивана не дать ему никаких улик, доказывающих его соучастие в преступлении, как крайнюю внешнюю и внутреннюю осторожность «умного человека», который избегает всех прямых слов, могущих его уличить, и с которым поэтому «и поговорить любопытно», потому что с ним можно говорить одними намеками. Голос Ивана представляется Смердякову до убийства совершенно цельным и нерасколотым. Желание смерти отца представляется ему совершенно простым и естественным выводом из его идеологических воззрений, из его утверждения, что «все позволено». Первой реплики внутреннего диалога Ивана Смердяков не слышит и до конца не верит, что первый голос Ивана действительно всерьез не хотел смерти отца. По замыслу же Достоевского этот голос был действительно серьезен, что и дает основание Алеше оправдывать Ивана, несмотря на то что Алеша сам отлично знает и второй, «смердяковский» голос в нем.

Смердяков уверенно и твердо овладевает волей Ивана, точнее, придает этой воле конкретные формы

определенного волеизъявления. Внутренняя реплика Ивана через Смердякова превращается из желания в дело. Диалоги Смердякова с Иваном до отъезда его в Чермашню и являются поразительными по достигаемому ими художественному эффекту воплощения беседы открытой и сознательной воли Смердякова (зашифрованной лишь в намеках) со скрытой (скрытой и от самого себя) волей Ивана как бы через голову его открытой, сознательной воли. Смердяков говорит прямо и уверенно, обращаясь со своими намеками и экивоками ко второму голосу Ивана, слова Смердякова пересекаются со второй репликой его внутреннего диалога. Ему отвечает первый голос Ивана. Поэтому-то слова Ивана, которые Смердяков понимает как иносказание с противоположным смыслом, на самом деле вовсе не являются иносказаниями. Это прямые слова Ивана. Но этот голос его, отвечающий Смердякову, перебивается здесь и там скрытой репликой его второго голоса. Происходит тот перебой, благодаря которому Смердяков и остается в полном убеждении в согласии Ивана.

Эти перебои в голосе Ивана очень тонки и выражаются не столько в слове, сколько в неуместной с точки зрения смысла его речи паузе, в непонятном с точки зрения его первого голоса изменении тона, неожиданном и неуместном смехе и т. п. Если бы тот голос Ивана, которым он отвечает Смердякову, был бы его единственным и единым голосом, то есть был бы чисто монологическим голосом, все эти явления были бы невозможны. Они результат перебоя, интерференции двух голосов в одном голосе, двух реплик в одной реплике. Так и строятся диалоги Ивана со Смердяковым до убийства.

После убийства построение диалогов уже иное. Здесь Достоевский заставляет Ивана узнавать постепенно, сначала смутно и двусмысленно, потом ясно и отчетливо, свою скрытую волю в другом человеке. То, что казалось ему даже от себя самого хорошо скрытым желанием, заведомо бездейственным и потому невинным, оказывается, было для Смердякова ясным и отчетливым волеизъявлением, управлявшим его по-

ступками. Оказывается, что второй голос Ивана звучал и повелевал и Смердяков был лишь исполнителем его воли, «службой Личардой верным». В первых двух диалогах Иван убеждается, что он во всяком случае внутренне был причастен к убийству, ибо действительно желал его и недвусмысленно для другого выражал эту волю. В последнем диалоге он узнает и о своей фактической внешней причастности к убийству.

Обратим внимание на следующий момент. Вначале Смердяков принимал голос Ивана за цельный монологический голос. Он слушал его проповедь о том, что все позволено, как слово призванного и уверенного в себе учителя. Он не понимал сначала, что голос Ивана раздвоен и что убедительный и уверенный тон его служит для убеждения себя самого, а вовсе не для вполне убежденной передачи своих воззрений другому.

Аналогично отношение Шатова, Кириллова и Петра Верховенского к Ставрогину. Каждый из них идет за Ставровиным как за учителем, принимая его голос за цельный и уверенный. Все они думают, что он говорил с ними как наставник с учеником; на самом же деле он делал их участниками своего безысходного внутреннего диалога, в котором он убеждал себя, а не их. Теперь Ставровин от каждого из них слышит свои собственные слова, но с монологизованным твердым акцентом. Сам же он может повторить теперь эти слова лишь с акцентом насмешки, а не убеждения. Ему ни в чем не удалось убедить себя самого, и ему тяжело слышать убежденных им людей. На этом построены диалоги Ставровина с каждым из его трех последователей.

«— Знаете ли вы (говорит Шатов Ставровину. — М. Б.), кто теперь на всей земле единственный народ «богоносец», грядущий обновить и спасти мир именем нового бога, и кому единому даны ключи жизни и нового слова... Знаете ли вы, кто этот народ и как ему имя?»

— По вашему приему я необходимо должен заключить и, кажется, как можно скорее, что это народ русский...

— И вы уже смеетесь, о племя! — рванулся было Шатов.

— Успокойтесь, прошу вас; напротив, я именно ждал чего-нибудь в этом роде.

— Ждали в этом роде? А самому вам не знакомы эти слова?

— Очень знакомы; я слишком предвижу, к чему вы клоните. Вся ваша фраза и даже выражение народ «богоносец» есть только заключение нашего с вами разговора, происходившего с лишком два года назад, за границей, незадолго пред вашим отъездом в Америку... По крайней мере, сколько я могу теперь припомнить.

— Это ваша фраза целиком, а не моя. Ваша собственная, а не одно только заключение нашего разговора. «Нашего» разговора совсем и не было: был учитель, вещавший огромные слова, и был ученик, воскресший из мертвых. Я тот ученик, а вы учитель» (VII, 261—262).

Убежденный тон Ставрогина, с которым он говорил тогда за границей о народе «богоносце», тон «учителя, вещавшего огромные слова», объяснялся тем, что он на самом деле убеждал еще только себя самого. Его слова с их убеждающим акцентом были обращены к себе самому, были громкою репликой его внутреннего диалога: «Не шутил же я с вами тогда; убеждая вас, я, может, еще больше хлопотал о себе, чем о вас, — загадочно произнес Ставрогин».

Акцент глубочайшего убеждения в речах героев Достоевского в огромном большинстве случаев только результат того, что произносимое слово является репликой внутреннего диалога и должно убеждать самого говорящего. Повышенность убеждающего тона говорит о внутреннем противоборстве другого голоса героя. Слова, вполне чуждого внутренним борений, у героев Достоевского почти никогда не бывает.

И в речах Кириллова и Верховенского Ставрогин также слышит свой собственный голос с измененным акцентом: у Кириллова — с маниакально убежденным, у Петра Верховенского — с цинически утрированным.

Особый тип диалога — диалоги Раскольникова с

Порфирием, хотя внешне они чрезвычайно похожи на диалоги Ивана со Смердяковым до убийства Федора Павловича. Порфирий говорит намеками, обращаясь к скрытому голосу Раскольникова. Раскольников старается расчетливо и точно разыгрывать свою роль. Цель Порфирия — заставлять внутренний голос Раскольникова прорываться и создавать перебои в его рассчитанно и искусно разыгранных репликах. В слова и в интонации роли Раскольникова все время врываются поэтому реальные слова и интонации его действительного голоса. Порфирий из-за принятой на себя роли неподозревающего следователя также заставляет иногда проглядывать свое истинное лицо уверенного человека; и среди фиктивных реплик того и другого собеседника внезапно встречаются и скрещиваются между собой две реальные реплики, два реальных слова, два реальных человеческих взгляда. Вследствие этого диалог из одного плана — разыгрываемого — время от времени переходит в другой план — в реальный, но лишь на один миг. И только в последнем диалоге происходит эффектное разрушение разыгрываемого плана и полный и окончательный выход слова в план реальный.

Вот этот неожиданный прорыв в реальный план. Порфирий Петрович в начале последней беседы с Раскольниковым после признания Миколки отказывается, по-видимому, от всех своих подозрений, но затем неожиданно для Раскольникова заявляет, что Миколка никак не мог убить:

«...Нет, уж какой тут Миколка, голубчик Родион Романович, тут не Миколка!

Эти последние слова, после всего прежде сказанного и так похожего на отречение, были слишком уж неожиданны. Раскольников весь задрожал, как будто пронзенный.

— Так... кто же... убил?.. — спросил он, не выдержав, задыхающимся голосом. Порфирий Петрович даже отшатнулся на спинку стула, точно уж так неожиданно и он был изумлен вопросом.

— Как кто убил?.. — переговорил он, точно не веря ушам своим, — да *вы* убили, Родион Романович!

Вы и убили-с... — прибавил он почти шепотом, совершенно убежденным голосом.

Раскольников вскочил с дивана, постоял было несколько секунд и сел опять, не говоря ни слова. Мелкие конвульсии вдруг прошли по всему его лицу...

— Это не я убил, — прошептал было Раскольников, точно испуганные маленькие дети, когда их захватывают на месте преступления» (V, 476).

(Громадное значение у Достоевского имеет исповедательный диалог. Роль другого человека как «другого», кто бы он ни был, выступает здесь особенно отчетливо. Остановимся вкратце на диалоге Ставрогина с Тихоном как на наиболее чистом образце исповедального диалога.

Вся установка Ставрогина в этом диалоге определяется его двойственным отношением к «другому»: невозможностью обойтись без его суда и прощения и в то же время враждою к нему и противоборством этому суду и прощению. Этим определяются все перебои в его речах, в его мимике и жестах, резкие смены настроения и тона, непрестанные оговорки, предвосхищение реплик Тихона и резкое опровержение этих ображаемых реплик. С Тихоном говорят как бы два человека, перебойно слившиеся в одного. Тихону противостоят два голоса, во внутреннюю борьбу которых он вовлекается как участник.

«После первых приветствий, произнесенных почему-то с явною обоюдною неловкостью, поспешно и даже неразборчиво, Тихон провел гостя в свой кабинет и, все как будто спеша, усадил на диван, перед столом, а сам поместился подле, в плетеных креслах. Тут, к удивлению, Николай Всеволодович совсем потерялся. Похоже было, как бы решался из всех сил на что-то чрезвычайное и неоспоримое, и в то же время почти для него невозможное. Он с минуту осматривался в кабинете, видимо не замечая рассматриваемого, он задумался, но, может быть, не зная о чем. Его разбудила тишина, и ему вдруг показалось, что Тихон как будто стыдливо потупляет глаза с какой-то совсем ненужной улыбкой. Это мгновенно возбудило в нем отвращение и бунт; он

хотел встать и уйти; по мнению его Тихон был решительно пьян, но тот вдруг поднял глаза и посмотрел на него таким твердым и полным мысли взглядом, а вместе с тем с таким неожиданным и загадочным выражением, что он чуть не вздрогнул. И вот ему вдруг показалось совсем другое, что Тихон уже знает, зачем он пришел, уже предуведомлен (хотя в целом мире никто не мог знать этой причины) и, если не заговаривает первый сам, то щадя его, пугаясь его унижения»¹.

Резкие перемены в настроении и в тоне Ставрогина определяют весь последующий диалог. Побеждает то один, то другой голос, но чаще реплика Ставрогина строится как перебойное слияние двух голосов.

«Дикие и сбивчивы были эти открытия (о посещении Ставрогина чертом. — М. Б.) и действительно как бы шли от помешанного. Но при этом Николай Всеволодович говорил с такою странною откровенностью, невиданною в нем никогда, с таким простодушием, совершенно ему несвойственным, что, казалось, в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек совершенно. Он несколько не постыдился обнаружить тот страх, с которым говорил о своем привидении. Но все это было мгновенно и так же вдруг исчезло, как и явилось.

— Все это вздор, — быстро и с неловкой досадой проговорил он, спохватившись. — Я схожу к доктору».

И несколько дальше: «...но все это вздор. Я схожу к доктору. И все это вздор, вздор ужасный. Это я сам в разных видах, и больше ничего. Так как я прибавил сейчас эту... фразу, то вы наверное думаете, что я все еще сомневаюсь и не уверен, что это я, а не в самом деле бес»².

Здесь вначале всецело побеждает один из голосов Ставрогина, и кажется, что «в нем вдруг и нечаянно исчез прежний человек». Но затем снова вступает вто-

¹ «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центархива РСФСР, 1922, стр. 6.

² Там же, стр. 8—9.

рой голос, производит резкую перемену тона и ломает реплику. Происходит типичное предвосхищение реакции Тихона и все уже знакомые нам сопутствующие явления.

Наконец, уже перед тем, как передать Тихону листки своей исповеди, второй голос Ставрогина резко перебивает его речь и его намерения, провозглашая свою независимость от другого, свое презрение к другому, что находится в прямом противоречии с самым замыслом его исповеди и с самым тоном этого провозглашения.

«— Слушайте, я не люблю шпионов и психологов, по крайней мере таких, которые в мою душу лезут. Я никого не зову в мою душу, я ни в ком не нуждаюсь, я умею сам обойтись. Вы думаете, я вас боюсь, — высил он голос и с вызовом приподнял лицо, — вы совершенно убеждены, что я пришел вам открыть одну «страшную» тайну, и ждете ее со всем келейным любопытством, к которому вы способны. Ну, так знайте, что я вам ничего не открою, никакой тайны, потому что совершенно без вас могу обойтись».

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогичны разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к «другому» здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме.

Тихон знает, что он должен быть для Ставрогина представителем «другого», как такового, что его голос противостоит не монологическому голосу Ставрогина, а врывается в его внутренний диалог, где место «другого» как бы предопределено.

«— Ответьте на вопрос, но искренно, мне одному, только мне, — произнес совсем другим голосом Тихон, — если бы кто простил вас за это (Тихон указал на листки) и не то, чтоб из тех, кого вы уважаете или боитесь, а незнакомец, человек, которого никогда не узнаете, молча про себя читая вашу страшную исповедь, легче ли бы вам было от этой мысли или все равно?»

— Легче, — ответил Ставрогин вполголоса. — Ес-

ли бы вы меня простили, мне было бы гораздо легче, — прибавил он, опуская глаза.

— С тем, чтоб и вы меня так же, — проникнутым голосом промолвил Тихон¹.

Здесь со всею отчетливостью выступают функции в диалоге другого человека, как такового, лишенного всякой социальной и жизненно-прагматической конкретизации. Этот другой человек — «незнакомец, человек, которого никогда не узнаете», — выполняет свои функции в диалоге вне сюжета и вне своей сюжетной определенности, как чистый «человек в человеке», представитель «всех других» для «я». Вследствие такой постановки «другого» общение принимает особый характер и становится по ту сторону всех реальных и конкретных социальных форм (семейных, сословных, классовых, жизненно-фабулических)². Остановимся еще на одном месте, где эта функция «другого», как такового, кто бы он ни был, раскрывается с чрезвычайною ясностью.

«Таинственный посетитель» после своего признания Зосиме в совершенном преступлении и накануне своего публичного покаяния, ночью возвращается к Зосиме, чтобы убить его. Им руководила при этом чистая ненависть к «другому», как таковому. Вот как он изображает свое состояние:

«Вышел я тогда от тебя во мрак, бродил по улицам и боролся с собою. И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло. «Теперь, думаю, он единый связал меня, и судия мой, не могу уже отказать от завтрашней казни моей, ибо он все знает». И не то чтоб я боялся, что ты донесешь (не было и мысли о сем), но думаю: «Как я стану глядеть на него, если не донесу на себя?» И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно невыносима эта мысль,

¹ «Документы по истории литературы и общественности», вып. 1. «Ф. М. Достоевский». М., изд. Центрархива РСФСР, 1922, стр. 35. Любопытно сравнить это место с приведенным нами отрывком из письма Достоевского к Ковнер.

² Это, как мы знаем, выход в карнавалльно-мистерийное пространство и время, где совершается последнее событие взаимодействия сознаний в романах Достоевского.

что ты жив и все знаешь и меня судишь. Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват» (IX, 390—391).

Голос реального «другого» в исповедальных диалогах всегда дан в аналогичной, подчеркнута внесюжетной постановке. Но, хотя и не в столь обнаженной форме, эта же постановка «другого» определяет и все без исключения существенные диалоги Достоевского: они подготовлены сюжетом, но кульминационные пункты их — вершины диалогов — возвышаются над сюжетом в абстрактной сфере чистого отношения человека к человеку.

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



Таким образом (внешний композиционно выраженный диалог неразрывно связан с диалогом внутренним, то есть с микродиалогом, и в известной мере на него опирается. И оба они так же неразрывно связаны с объемлющим их большим диалогом романа в его целом. Романы Достоевского сплошь диалогичны.)

Диалогическое мироощущение, как мы видели, пронизывает и все остальное творчество Достоевского,

начиная с «Бедных людей». Поэтому диалогическая природа слова раскрывается в нем с огромной силой и резкой осязаемостью. Металингвистическое изучение этой природы, и в частности многообразных разновидностей двуголосого слова и его влияний на различные стороны построения речи, находит в этом творчестве исключительно богатый материал.

Как всякий великий художник слова, Достоевский умел услышать и довести до художественно-творческого сознания новые стороны слова, новые глубины в нем, очень слабо и приглушенно использованные до него другими художниками. Достоевскому важны не только обычные для художника изобразительные и выразительные функции слова и не только умение объектно воссоздавать социальное и индивидуальное своеобразие речей персонажей, — важнее всего для него диалогическое взаимодействие речей, каковы бы ни были их лингвистические особенности. Ведь главным предметом его изображения является само слово, притом именно полнозначное слово. Произведения Достоевского — это слово о слове, обращенное к слову. Изображаемое слово сходится со словом изображающим на одном уровне и на равных правах. Они проникают друг в друга, накладываются друг на друга под разными диалогическими углами. В результате этой встречи раскрываются и выступают на первый план новые стороны и новые функции слова, которые мы и попытались охарактеризовать в настоящей главе.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В нашей работе мы попытались раскрыть своеобразие Достоевского, как художника; принесшего с собою новые формы художественного видения и потому сумевшего открыть и увидеть новые стороны человека и его жизни. Наше внимание было сосредоточено на той новой художественной позиции, которая позволила ему расширить горизонт художественного видения, позволила ему взглянуть на человека под другим углом художественного зрения.

Продолжая «диалогическую линию» в развитии европейской художественной прозы, Достоевский создал новую жанровую разновидность романа — полифонический роман, новаторские особенности которого мы старались осветить в нашей работе. Создание полифонического романа мы считаем огромным шагом вперед не только в развитии романной художественной прозы, то есть всех жанров, развивающихся в орбите романа, но и вообще в развитии художественного мышления человечества. Нам кажется, что можно прямо говорить об особом полифоническом художественном мышлении, выходящем за пределы романного жанра. Этому мышлению доступны такие стороны человека, и прежде всего мыслящее человеческое сознание и диалогиче-

ская сфера его бытия, которые не поддаются художественному освоению с монологических позиций.

В настоящее время роман Достоевского является, может быть, самым влиятельным образцом на Западе. За Достоевским как художником следуют люди с различнейшими идеологиями, часто глубоко враждебными идеологии самого Достоевского: поработщает его художественная воля, открытый им новый полифонический принцип художественного мышления.

Но значит ли это, что полифонический роман, однажды открытый, отменяет как устаревшие и уже ненужные монологические формы романа? Конечно нет. Никогда новый жанр, рождаясь на свет, не отменяет и не заменяет никаких ранее уже существовавших жанров. Всякий новый жанр только дополняет старые, только расширяет круг уже существующих жанров. Ведь каждый жанр имеет свою преимущественную сферу бытия, по отношению к которой он незаменим. Поэтому появление полифонического романа не упраздняет и нисколько не ограничивает дальнейшего и продуктивного развития монологических форм романа (биографического, исторического, бытового, романа-эпопеи и т. д.), ибо всегда останутся и будут расширяться такие сферы бытия человека и природы, которые требуют именно объектных и завершающих, то есть монологических, форм художественного познания. Но, повторяем еще раз, мыслящее человеческое сознание и диалогическая сфера бытия этого сознания во всей своей глубине и специфичности недоступны монологическому художественному подходу. Они стали предметом подлинно художественного изображения впервые в полифоническом романе Достоевского.

Итак, ни один новый художественный жанр не упраздняет и не заменяет старых. Но в то же время каждый существенный и значительный новый жанр, однажды появившись, оказывает воздействие на весь круг старых жанров: новый жанр делает старые жанры, так сказать, более сознательными; он заставляет их лучше осознать свои возможности и свои границы,

то есть преодолевать свою наивность. Таково было, например, влияние романа, как нового жанра, на все старые литературные жанры: на новеллу, на поэму, на драму, на лирику. Кроме того, возможно и положительное влияние нового жанра на старые жанры, в той мере, конечно, в какой это позволяет их жанровая природа; так, можно, например, говорить об известной «романизации» старых жанров в эпоху расцвета романа. Воздействие новых жанров на старые в большинстве случаев¹ содействует их обновлению и обогащению. Это распространяется, конечно, и на полифонический роман. На фоне творчества Достоевского многие старые монологические формы литературы стали выглядеть наивными и упрощенными. В этом отношении влияние полифонического романа Достоевского и на монологические формы литературы очень плодотворно.

Полифонический роман предъявляет новые требования и к эстетическому мышлению. Воспитанное на монологических формах художественного видения, глубоко пропитанное ими, оно склонно абсолютизировать эти формы и не видеть их границ.

Вот почему до сих пор еще так сильна тенденция монологизовать романы Достоевского. Она выражается в стремлении давать при анализе завершающие определения героям, непременно находить определенную монологическую авторскую идею, повсюду искать поверхностное жизненное правдоподобие и т. п. Игнорируют или отрицают принципиальную незавершенность и диалогическую открытость художественного мира Достоевского, то есть самую сущность его.

Научное сознание современного человека научилось ориентироваться в сложных условиях «вероятностной вселенной», не смущается никакими «неопределенностями», а умеет их учитывать и рассчитывать. Этому сознанию давно уже стал привычен эйнштейновский мир с его множественностью систем отсчета и т. п. Но в области художественного познания продолжают иногда требовать самой грубой, самой

¹ Если только они сами не отмирают «естественной смертью».

примитивной определенности, которая заведомо не может быть истинной.

Необходимо отрешиться от монологических навыков, чтобы освоиться в той новой художественной сфере, которую открыл Достоевский, и ориентироваться в той несравненно более сложной художественной модели мира, которую он создал.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора	3
<i>Глава первая.</i> Полифонический роман Достоевского и его освещение в критической литературе	5
<i>Глава вторая.</i> Герой и позиция автора по отношению к герою в творчестве Достоевского	62
<i>Глава третья.</i> Идея у Достоевского	103
<i>Глава четвертая.</i> Жанровые и сюжетно-композиционные особенности произведений Достоевского	135
<i>Глава пятая.</i> Слово у Достоевского	
1. Типы прозаического слова. Слово у Достоевского	242
2. Монологическое слово героя и слово рассказа в повестях Достоевского	274
3. Слово героя и слово рассказа в романах Достоевского	319
4. Диалог у Достоевского	338
Заключение	359

*Бахтин
Михаил Михайлович*

**ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИКИ
ДОСТОЕВСКОГО**

М., «Советский писатель», 1963. 364 стр.

Редактор *С. Г. Бочаров*
Художник *Ю. В. Самсонов*
Худож. редактор *В. В. Медведев*
Техн. редактор *Р. Я. Соколова*
Корректоры *Т. И. Воронцова*
и *В. Н. Стаханова*



Сдано в набор 27/III 1963 г. Подписано
к печати 18/VII 1963 г. А07017 Бумага
84×108¹/₂. Печ. л. 11³/₈ (18,65). Уч.-изд.
л. 17,62. Тираж 9500 экз. Заказ № 439.
Цена 85 коп.



Издательство «Советский писатель».
Москва К-9, Б. Гнездинковский пер., 10
Тип., Москва, ул. Фр. Энгельса, 46